تحليل القصائد

(الطريقة و المنهج)

د. فضل بن عمار العَمّاري

مكتبة التوبة

تحليل القصائد

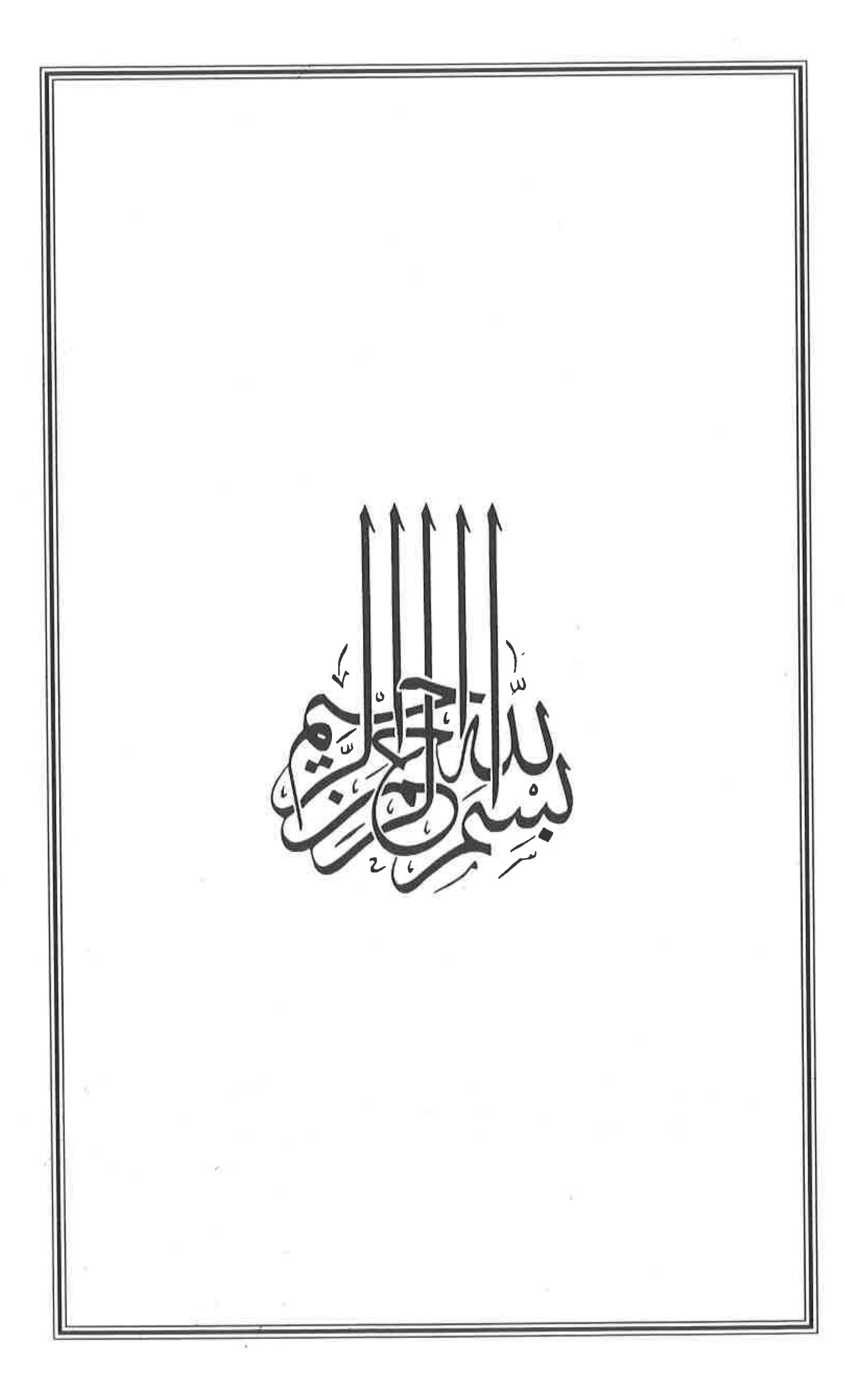
(الطريقة و المنهج)

د. فضل بن عمار العَمّاري

مكتبة
التوبة

تحليل القصائد

(الطريقة و المنهج)


بسم الله الرحمن الرحيم

تحليل القصائد

(الطريقة و المنهج)

د. فضل بن عمار العَمّاري

مكتبة
التَّوبَة

الطَّبْعَة الأولىٰ

١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م

مكتبة
النَّوبَة

المملكـــة العـــربية الســـعودية – شـــارع جريـــر
هـــاتف ٤٧٦٣٤٢١ فـــاكس ٤٧٧٤٨٦٢ ص.ب ١٨٢٩٠
الرياض ١١٤١٥

بسم الله الرحمن الرحيم

مشيناها خطىً كتبت علينا

ومن كتبت عليه خطى مشاها

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدّمة

إن أدب أية أمة هو مرآتها، تاريخها، حضارتها، بل عقلها ونفسها. أما نقد هذا الأدب، فهو مستقبلها ووسيلة بقائها!

وعند العرب أدب فاق آداب العالم القديم كثرة ومادة، أغلبه الشعر، وبقيته علوم فقه لغة، بينما احتلت الدراسات القرآنية مساحة كبيرة في هذا النتاج الضخم، وبهذا خرجت الآداب والعلوم، لتصبح تراث الأمة الإسلامية قاطبة، فكان جهابذة الشعر والنقد من العرب وغير العرب.

ونحن نأسى أشد الأسى، حينما نجد المؤلفات قديمة وحديثة تردد أن لامية عبد الملك بن عبد الرحيم الحارثي:

تعيرنا أنا قليل عديدنا   فقلت لها إن الكرام قليل

وهي قصيدة إسلامية، معنى وفكراً ولغة هي للشخصية المجهولة المزعومة: السموأل اليهودي. وكيف أنهم وقد خاضوا في شعر الطبع والصنعة - متمسكون حتى الآن بأن همزية الحسين بن المطير:

كثرت لكثرة قطره أطباؤه   فإذا تحلب فاضت الأطباءُ

قصيدة مرتجلة، ومن الشعر المطبوع، وهي في صلب قضية الصنعة والتفكير؟

وهل هناك من عدم وضوح رؤية في المعالجات النقدية من تناول شعر شاعر غزير الشعر، مشهور، فلا يفهم دارسوه قوله:

فلو رأى عمر الفاروق سيرته   لقال هذا رحى الإسلام والقطب
وشمر الذيل يسعى في أوامره   ما في الذي قلته شك ولا ريب

وقد اجتمع على إخراج ما كتب عنه حملة شهادات، مُنحوا شهادات في ذلك، حتى إن أحدهم يعيد طباعة كتابه عنه، وكأن شيئاً لم يكن، بعد أن صار الفهم جلياً للعيان؟

لقد ابتدأ النقد بنظرية «**الفحولة**»، وكان ما كتبه الآمدي، وقدامة بن جعفر، وأبو هلال العسكري، وعلي بن عبد العزيز الجرجاني ـ تطبيقات خارجية على الشعر، أي إنهم مارسوا الأدوات النقدية: التشبيه، والاستعارة، والكناية، من الخارج، ولم يتوغلوا في عمق النص الشعري؛ حتى إن الآمدي والجرجاني كانا في موقف دفاع ـ أي ردة فعل عاطفية، وكان عبد القاهر الجرجاني الوحيد الذي طبق النقد الداخلي من خلال استثمار قضية النظم، ثم سرعان ما تراجع النقد إلى الوراء على يد البلاغيين بعد ذلك، وهو التراث الذي حسبه دارسو النقد المعاصر نقداً، ومن هنا أصبح الحديث المسهب على يد دارس الشعر القديم، يحسب نقداً.

أما دارسو الشعر الحديث، فلن أخوض معك في عسر الفهم ورداءة الاستيعاب، فما إن يضع أحدهم يده على ناقد غربي مشهور، حتى يلوك لسانه، ويرخي عضلات قلبه، وشرايين دماغه، فيأتي بشاعره العربي الذي يدرسه، فيحوله إلى نسخة ممسوخة منه؛ ذلك ابتداء بالمدرسة الرومانسية: كولردج وورد زورث... إلخ، ومروراً بالمدرسة النفسية والاشتراكية، وانتهاء بالمدرسة البنيوية: بارت، جاكوبسون، شومسكي... إلخ. وربما عمد بعضهم إلى ترجمة كتاب أجنبي، فأتى بأمثلة من اللسان العربي تقريباً وتشجيعاً، ظاناً أن ذلك يقرِّب الأهداف، ويحقق المأمول منه، وهذا جهد ضائع كغيره، وكان الأولى أن يَتَمَثَّل مادة الكتاب، ثم يحوله إلى دراسة تطبيقية على مادة اللغة العربية.

كان بودي أن أتعرض لمثل هذه الدراسات في كتاب يحمل اسم: «**محاكمة النقد الحديث**»، ولكن لماذا كل هذا؟ فلعل الإشارات إلى بعض آراء (كبار النقاد) عَرَضاً في هذا الكتاب، كفاية. وربما خرج ذات يوم كتاب: «**النقد العربي بين المعيارية والوصفية**».

وإنك لن تلم بكل طرائق النقد المطبقة هنا إلا إذا عدت ـ إن أحببت ـ إلى بقية الكتب: «**مسائل خلافية في الشعر الجاهلي**»، «**تأصيل الشعر الجاهلي**». ودعك من التضخم الذاتي الذي يروِّج للفصل بين دراسة الأدب القديم والأدب الحديث، فالعلم واحد، والتفكير واحد، والإنسان واحد، وما هذا الفصل المقصود إلا ظاهرة من ظواهر التخلف الفكري والقصور المعرفي، وهو أحد نتاجات عدم التمكن من الآلة النقدية قديماً وحديثاً، ولعل هذا الكتاب الذي تقرؤه الآن خير شاهد على ذلك الجمع والاتصال.

وإذا ما سارت الأوضاع على هذه الشاكلة، فإن الأمور لن تتغير، وستستمر الأمور في الانحطاط والانحدار والتردي.

إذن، فلا بد من التغيير، ولحدوث ذلك علينا أن نضع على الرف كل تراث نقدي قديم، وكل نتاج نقدي حديث، لنبدأ بمسايرة العصر، متسلحين بالماضي، وبالحاضر، وبالمستقبل، في حرية واستقلال، وأن علينا أن نميز الشعر نوعاً وكما، فليس كل قول شعراً، وليس كل قائل يستحق لقب الشاعر، إننا عندما نسمع المتنبي يقول:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم — وتأتى على قدر الكرام المكارم
وتعظم في عين الصغير صغارها — وتصغر في عين العظيم العظائم

لا نعد هذا شعراً، إننا نحسبه حكمة وتعقُّلاً، جديرَين بميدان غير الشعر؛ ولكننا نهش لقوله:

تمر بك الأبطال كلمى هزيمة — كأنك في عين الردى وهو نائم

هذا هو الشعر، وكل شعر قام على الحكمة والكلمات الموقَّعة الموجهة بالعقل، بعيد عن الشعر، حتى إن قول أبي تمام:

السيف أصدق أنباء من الكتب — في حده الحد بين الجد واللعب
بيض الصفائح لا سود الصحائف في — متونهن جلاء الشك والريب

ليس شعراً، إنه صنعة كلامية، أضاع فيها أبو تمام طاقاته الشعرية،

ولكن قوله، رغم رويه الثقيل:

كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر فليس لعين لم يفض ماؤها عذر
توفيت الآمال بعد محمد وأصبح في شغل عن السفر السفر

من عيون الشعر.

ومن ثم، يمكن أن نقيس الشعر، إبداعاً وخلقاً، ولن نأسف ألا يأتينا من شعر العرب إلا أقله، فقد جاءتنا عيونه؛ أما شعر الأيام وأمثاله، فلو جاء، فلن يفيدنا إلا على أنه وثيقة اجتماعية أو تاريخية أو نفسية... إلخ.

وإذا كان الشعر العربي قد أدى دوره في أزمانه المتباعدة، لحفظ الذات، وقام مقام التاريخ المكتوب، لمواجهة عوادي الزمن، فإن الإصرار على أن يكون المرء شاعراً، والإلحاح على النظر إلى كل نتاج من ذلك القبيل شعراً، هو خطر وبيل، ومسؤول كل المسؤولية عن ذوبان الشخصية العربية المعاصرة، وتحميلها أمراضاً نفسية جرّاء الهزائم والنكسات؛ فلقد فات أوان الصوت الحزين الفاجع الذي يتعالى في كل أرجاء البلدان العربية، وصار من اللازم المطالبة بالشعر الآتي من صميم الشاعرية والإبداع. والأخطر من كل ذلك أن يتسابق الشباب إلى كتابة ما يسمونه شعراً، لملء الفراغ النفسي والفكري عندهم، والأمة تحتاج الآن إلى علم، وفن راقٍ، وتصنيع، وتفكير، ومسابقة، لا أن ينشغلوا بهذا الهراء، ويشغلهم سياسيو النقد، للاعتلاء على أكتاف أولئك، ونيل مكتسبات شخصية على حسابهم، وألا يستمعوا إلى هؤلاء النقاد الذين قال أحدهم: «**هذه متطلبات السوق**» أو «**أكل عيش**».

لا، ولا...، إنها مسؤولية، إنه الضمير، إنها: اليقظة.

وبعد، لماذا هذا التبعثر للجهود، فهم يقسمون الأدب إلى عصور، ويقسمون النقد إلى أنواع، ويفصلون البلاغة إلى علمين، ويأتون بمسميات مستحدثة: علم الجمال. وهم لا يدرسون المجاز، وتجد لكل قسم أكثر من

متخصص فيه، بعيد عن سواه، فإذا خرج الطالب من الجامعة لم تكن حصيلته إلا فُتات ما حفظه؛ وغدت دراسة الأدب العربي باباً مُشْرَعاً للمتطلعين إلى المنصب والسلطة تحت شعار (الدكتور) في مجتمعات تقدر الألقاب، ولا تقدر العطاء، وما محصلة كل ذلك؟ أليس الترديد والتلفيق في الجمع والتحقيق والتكديس والترجمة والتأليف؟

وعلى كل حال، فهذا الكتاب نموذج، أبدى الأستاذ الدكتور/ عثمان موافي (الإسكندرية) توجيهاته على تحليل قصائده: نجا، وابن زيدون، وأبي ماض، كما أبدى الأستاذ الدكتور/ عبد الرحمن عبد الرؤوف الخانجي (جامعة أم درمان الإسلامية)، ملاحظاته على تحليل قصيدة شوقي في نكبة دمشق، وهكذا نظر الأستاذ الدكتور/ محمود جبر الربداوي (جامعة دمشق) في تحليل قصيدة مالك بن الريب، فلهم جميعاً مني كل شكر وتقدير وامتنان.

المؤلف

عمرو بن الأهتم

ألا طرقت أسماء وهي طروق   وبانت على أن الخيال يشوق

يبين مطلع القصيدة حالتين متضادتين، فالحالة الأولى اعتياد أسماء زيارة صاحبها عمرو بن الأهتم من دون انقطاع، مع إصرار منها على تنفيذ ذلك. كما هو مفهوم من صيغة المبالغة «طروق». ثم إن الزيارة لم تكن تقع إلا بالليل، حسبما هو معروف عن لفظة (الطرق) التي تتم عادة بالليل، عندما يأتي قادم ما في الليل، فيطرق الباب رغبة في الاستضافة. وها هي الآن تبتعد، فلا يراها، فيحن لها، ويتوجع، كما هو واضح من استفتاح الكلام بـ «ألا» محمولة بأعمق تأثر وأسف. وعلى الرغم من هذه الحالة الثانية، فإن صورة محبوبته تلك قد أحل محلها البعد والنأي، فأصبح يشوقه: أي يلهب جوانحه ألماً وحسرة، لاشتياقه إلى لقائها مرة أخرى. ولقد ابتعدت أسماء، وأصبحت ذكرى مؤرقة.

بحاجة محزون كأن فؤاده   جناح وهى عظماه فهو خفوق

بقيت من لواعج الحب بقايا وبقايا تستعر في أحشائه، ومازال يتحرق لوصالها، لقد رحلت وفي النفس ما فيها من هم وحَزَن، رحلت «بحاجة محزون»، وتدل كلمة «محزون»، على عدم القدرة على التغلب على العوائق التي خلقت ذلك الحزن، فأحدث عنده تقهقراً وتراجعاً داخلياً. ولا بد أن العوائق كانت أكبر من قدراته، حتى ليشبه نفسه بالطائر الكسير الجناح، وكم هي مؤثرة تلك الحكمة التي يصور فيها رغباته المكبوتة التي تريد أن تنفك لتتحقق إنها «خفوق». ولا بدّ أن نتنبه هنا إلى أن صيغة المبالغة «فعول» تلعب دوراً بارزاً في توجيه معاني القصيدة. فأسماء «طروق»، وفؤاده

«خفوق» وستأتي أمثال هذه الصيغة كثيراً، لتعبر عن شدة الانفعال بالموضوع والرغبة في تأكيد تلك المعاني التي تحملها.

وها هي الحالة الأولى تصاحب الحالة الثانية، فأسماء رحلت، وقطعت كل علاقة بصاحبها، وعمرو يشتاق لها، ويتعذب من أجلها. أسماء غير عابئة به، وهو يحن إليها ويتطلع إلى وصالها:

وهان على أسماء أن شطت النوى   يحن إليها واله ويتوق

لقد رأينا حتى الآن أن تلك المرأة المعشوقة رحلت من دون أن تعبأ بصاحبها، وأن رحيلها ذاك كان عن إرادة منها، في حين أنه يتودد لها، ويريد التقرب منها، ورأيناها تثير فيه الحزن ولوعة الحرمان، ولكنها تمضي مستهينة بشكاواه وتوجعاته. ثم فجأة، ينتقل إلى حديث عن الكرم والضيافة. فكيف تمت النقلة، وما علاقة الكرم بالحب؟.

سيتحدث الشاعر بعد قليل عن كرم الضيافة، وعن استقباله لضيف غريب هائم على وجهه، وأسماء كانت «طروق» أي في وضع ضيافة، وقد صدم نكران أسماء عمرو بن الأهتم لما كان بينهما، فأخذته الدهشة والحيرة من هذا الصنيع، إنه يبذل للغريب كل ما يمكن تقديمه، وهو الرجل ذو الحسب والنسب، فلم إذن تقطعه بهذه السرعة؟ إنه يريد أن يقول: إني لم أنقمص قدرك قط، فلماذا تقابلينني بالهجران. فشح أسماء يقابله كرم عمرو، وقطيعة أسماء يقابلها حنين وتودد إليها، ويبدو أن ظروفاً ما أبعدته عن محبوبته فترة وجيزة من الزمن، دفعت بالمرأة إلى اتخاذ صاحب آخر غيره، فكانت هذه الإشارات إلى وجود طرف ثالث بينهما، يشير إليه دوماً بأنه أقل منزلة منه، وأنه هو الكريم وابن الكرماء، يقول:

وإني كريم ذو عيال تهمني   نوائب يغشى رزؤها وحقوق

فهذه النوائب والرزايا هي التي أقلقته، فدفعته إلى تركها، ومنها استقبال مثل ذلك الرجل التائه.

كما يقول معرضاً بذلك الفتى الآخر المنافس له في آخر القصيدة:

مكارم تجعلن الفتى في أرومة   يفاع وبعض الوالدين دقيق

وهكذا، فقد جعل الشاعر الهجران والبعد عن رجل تعرفه هي حق المعرفة موضوع القصيدة كلها، فأثار فيه هذا التصرف تساؤلاً حاداً صرفه إلى الوضع نفسه الذي كانت فيه محبوبته تأتيه ليلاً، فتلقى كل إكرام وتقدير. إنها حالته هو الآن وهو يستجيب لأصوات ذلك الرجل. فلقد ذكّره ذلك الرجل بأسماء، فتداخل الموضوعان، حتى أصبحا حالة واحدة. وبهذا التداخل تصبح القصيدة وحدة فنية موضوعية.

وعلى هذا تصبح القصيدة الآن وحدة واحدة متماسكة في معناها ومبناها، كما يصبح موضوع الضيف القادم ليلاً صورة أخرى لحالة تلك المحبوبة من حيث المجيء ليلاً، ومن حيث ما تلقاه من الرعاية والإكرام. والقصيدة بينة الدلائل على موضوعها، بحيث إنه لمن الصعب أن توجه توجيهاً رمزياً كالقول مثلاً بأن أسماء رمز لجماعة رحلت عن الشاعر لمآخذها عليه من أجل تبذيره وإسرافه، وهي حالات موجودة في الشعر القديم، كما حدث لحاتم طيء، وطرفة بن العبد.. الخ خاصة وأن بقيتها يحتمل تلك التفسيرات.

إنه رجل لا يستهان به، لا من حيث الأفعال والأعمال فحسب، بل من حيث الحسب والنسب. أما من يستحق الاستهانة والانتقاص منهم، من لهم:

بعض الوالدين دقيق

إنه بعيد عن كل ذلك، إذ إن لديه.

مكارم تجعلن الفتى في أرومة   يفاع

ولعل هذه الإشارات تقرب القصد من القصيدة، إذ إنها موجهة إلى جماعة تربطهم وإياه رابطة مودة وحب، وقد هجروه حقيقة، فهو لهم

«يشوق»، وهو حزين لفراقهم، ومع ذلك، فقد كان عليه أن يقول فيهم ما قال؛ لأن رحيلهم عنه كما هو واضح رحيل تعنت وهجران، فرأى في ذلك منهم تكبراً عليه، وانتقاصاً لرجولته. ويبدو أن سبب قول هذه الأبيات هو لوم جماعته أولئك له على إسرافه في الكرم والتبذير، وهو موضوع بارز في الشعر الجاهلي عند كثير من الكرماء كحاتم الطائي، أو المستهترين بالحياة كطرفة بن العبد. مع ملاحظة أن تهجمه على تلك الجماعة كان ينحصر في المكارم، وأن ذكره لأجداده هو لإبراز خصلة الكرم فيهم، وذلك كي يظهر أولئك على أنهم مجردون من الكرم ـ لؤماء.

وإذا عدنا إلى مطلع القصيدة، ورأينا تعبيره عن القدوم بالليل طلباً للضيافة بـ «طروق»، تبين لنا بكل وضوح أنه لا يقصد زيارة أسماء الأنثى، إنما يقصد المعنى الأصلي للطرق ليلاً: وهو طلب الضيافة. أي إن تلك الجماعة كان ممن يأتيه ويتقرى بطعامه، وهو يرحب بذلك ويفرح، ولكن الجماعة على الرغم من مصلحتها الظاهرة منه، كانت توجه له انتقادات على تماديه في الكرم، مما حملها على هجرانه. وهنا تبين لنا أيضاً أن صيغة المبالغة كانت وراء تلك الدوافع. وهذا ما نراه جلياً في قوله بعد نسيبه:

ذريـنـي فـإن الـشـح يـا أم هـيـثـم	لـصـالـح أخـلاق الـرجـال سـروق
ذريـنـي وحـطـي فـي هـواي فـإنـنـي	على الحسب الزاكي الرفيع شفيق
وإنـي كـريـم ذو عـيـال تـهـمـنـي	نـوائـب يـغـشـى رزؤهـا وحـقـوق

هذه المعاني هي المعاني نفسها في الأبيات السالفة التي مجد فيها ذاته. فهناك «أخلاق الرجال تضيق»، وهنا «لصالح أخلاق الرجال سروق». وهناك «نمتني عروق..» وهنا «فإنني على الحسب الزاكي الرفيع»، وهناك: «مكارم تجعلن..» وهنا: «وإني كريم ذو عيال».

فهل هذه مجرد إشارات إلى المرأة، أو تعزيز ذاتي لمواجهة إخفاقه؟ ربما، ولكن هذه المقارنات بينه وبين غيره من الرجال قد تكون دليلاً قوياً على أنه يعرِّض بمجموعة خاصة من الرجال، تربطهم به رابطة ما. ولعل

مما يعزز هذا الفهم أننا كثيراً ما نربط الطللية برحيل محبوبة الشاعر عن ديارها وحزنه عليها. وفي هذه القصيدة رحلت المحبوبة - بل رحل أهل المحبوبة، وإذن فالشاعر - يخاطب أولئك الأهل أي الجماعة الذين رمز لهم بالمرأة، ولم يكن السبب إلا مغالاته في الكرم، مقابل مغالاته في الشح.

فإذا كانت أسماء أو أم هيثم رمزاً لجماعة عبر من خلالها عن أحزانه ومشاعره أصبح علينا أن نعيد النظر في قضايا المقدمات الطللية في الشعر الجاهلي، وأن نعيد كذلك معالجة الأفكار التي طالما رددناها عن فقدان الأصالة في الشعر القديم، وعن التبعية والجمود الذي كثيراً ما ترمى به قصائد بالغة الروعة كقصيدتنا هذه.

ها نحن الآن أمام ذلك الموضوع الطريف الذي يعكس لنا من ضمن ما يعكس حياة الصحراء في صفائها ونقائها، وحياة الصحراء في عذابها وشقائها، فتروق الحياة الأولى للشاعر وتشوقه، في حين تنكرها المحبوبة، ولا تعود إليها. يقول:

ومستنبح بعد الهدوء دعوته   وقد حان من نجم الشتاء خفوق

ففي هذه الصورة يخبرنا الشاعر أن الوقت كان شتاء، وهو شتاء ليس عادياً، إنه شتاء تخفق فيه الثريا خفقاً، لامعة متلألئة، للتدليل على شدة البرد وقساوته، وفي هذا البرد القارس القارص في الصحراء يموت النبات، ويقل عدد قطعان الأغنام والإبل، ويسود الجدب والقحط عموم الصحراء. ويظن الناس بما عندهم لمواجهة الظروف غير المحتملة المستقبلة في ذلك الشتاء. ولشدة ألم الجوع الذي يواجهه الإنسان في تلك الظروف العصيبة، نشاهد الشاعر ينقل لنا صورة صادقة عن ذلك الإنسان حين يتوحد مع الحيوان، فيصبح هو والحيوان سواء، بل إنه ليس أي حيوان، إنه الكلاب بالذات؛ لأن نباح الكلاب أكثر ألفة في الحياة العادية للإنسان، ثم إن الكلاب عندما تنبح، وهي في حالة الجوع، يكون صوتها مؤثراً وشجياً. وهكذا راح يقلد أصوات الكلاب، ليثير في الآخرين الرأفة والشفقة عليه.

ولكن الناس يشحون بما عندهم حفاظاً على حياتهم هم قبل الآخرين، وقد عبر الشاعر عن ضياع ذلك الإنسان وعذابه، حينما ذكر صياح ذلك الرجل بأنه كان «بعد الهدوء»، أي وقد أخلد الناس إلى الراحة، يغطون في سبات عميق. وإن الاستجابة إلى دعائه تعتبر شهامة وشجاعة لا يقدم عليهما إلا أولي العزم والعزيمة. إنهم أمثال عمرو بن الأهتم وحدهم، حيث يخرج له على الرغم من كل ذلك ليدعوه إلى النزول به.

وإذ استحال ذلك الإنسان إلى حالة عواء ونباح، فإنه راح يرسم للصورة خطوطاً وظِلاَلاً أخرى.

إنه اشتداد الظلام عليه، ولنلاحظ أن من مميزات هذا الشاعر جعل الألفاظ تترجم ذاتها بذاتها، ففيها حيويةَ بعيدة المدى، بحيث إن كل لفظة منها لها معادلها الموضوعي الخاص به، ولذا وجب التوقف عند كل واحدة على حدة في إطار نسيج متكامل. كما هو الحال في البيت السابق، وكما هو الحال هنا، حيث يقول:

يعالج عرنينا من الليل باردا   تلف رياح ثوبه وبروق

فهذا التائه في الصحراء، الذي رأينا صورته تلك في إيجاز دقيق للغاية، وهو يسير في جوف الليل، يعالج، وقد جاء به فعلاً مضارعاً لينقل لنا حركة المجاهدة والمعاناة التي يبذلها في اجتياز طريقه، وتظهر دقة الاختيار في اشتمال الفعل المضارع على (ع) + (ج) فتحسك الأولى بالتعب والإجهاد، وتشعرك الثانية بالتلكؤ والتعثر، ولا بدّ أن الشاعر في انتقائه للفظة كان يستوحي حالة العلاج للمرضى، وبذلك يقترب ذلك التائه من حالة المريض نفسه. فإذا استبان لنا ذلك، وأدركنا تلك الحالة، ينقلنا الشاعر بعد ذلك إلى حالة أخرى، إنها صورة جبل ضخم، مخيف، يطوّقه السواد الحالك والبرد المفزع، بل هناك رياح هوج تثبط من عزيمته، وبروق تهد أعصابه، وليس عليه أن يجتاز سفوحه، بل عليه أن يصل قمته، فهل رجل تلك حالته، يستطيع أن يقوم لحظات بذلك، خاصة وأن لفظة «تلفه» تنقل

لك صورته وهو يهوى مرات ومرات على وجهه، وتشكل له البروق أشباح موت تنقض عليه، إنه يصارع الليل الذي تلك صفته، وفي الليل الذي تلك صفته كذلك.

ولم يكتف الشاعر بهذه الصورة وسابقتها، بل أضفى عليها حالة فزع أخرى، فقد صاحب الريح التي تعصف مطراً منهمراً غزيراً:

تألق في عين من المزن وادق   له هيدب داني السحاب دفوق

والدقة التصويرية نفسها التي يمتاز بها هذا الشاعر نجدها هنا أيضاً، فلقد جعل المطر عيناً من عيون الماء لكثافته، وهي عين ليست راكدة، بل هائجة، تسقط فيها المياه سقوطاً قوياً، حتى إن السحاب المثقل بالأمطار أصبح قريباً من الأرض، لثقل تلك الأمطار فيه. ووسط ذلك المنظر، نجد الرجل قد «تألق» أي بدا يتقلب في وسط تلك الأمطار، فظهر لامعاً وقد تبلل، والبروق تسطع في ثوبه. وبهذه الحالات مجتمعة رأينا رجلاً يمر بظروف ثلاثة هي:

١ ـ الشتاء القارس القارص، جعله ينبح نباح الكلاب طلباً للدفء والغذاء.

٢ ـ الرياح القوية الشديدة، تلفه وتطرحه.

٣ ـ أمطار غزيرة، ظهر فيها متقلباً مترامياً.

فهذه صورة الضيف جائعاً متهالكاً، قد أشرف على الموت، وهي صورة رهيبة في الصحراء، تبين لنا قسوة الظروف التي يحياها الناس، ولا بدّ أن من يستجيب لنداءات أمثال ذلك الرجل أن يكون كريماً شجاعاً تتغلب أريحيته على ما قد يحول دونها. وضيف طارق مجهول كهذا، يستجاب له، فيكرم الكرم الذي سنراه مقابل شح من جانب المحبوبة، يبين عن شدة إحساسه بتلك المفارقة بينهما، فهو إذ يجود، يجود على من لا يعرفه، ومن لا يملك حتى ما يدرأ عنه ألم الجوع والعري، أما

هي، فتبخل على رجل تعرفه حق المعرفة، وأفعاله تنبىء عن أقواله، وهو بذلك يقدم العزاء لنفسه، ويرفع من معنوياتها إثر تلك القطيعة التي خلقتها له.

وتستطيل الصورة إثر ذلك المشهد المؤثر جداً، لتبين عمق المفارقة وشدتها، لأنه فيما يبدو أحس أن تلك المرأة تثير فيه تلك النخوة التي يعتز فيها أيما اعتزاز، لأنها تركت مجيئه بالليل، وهي الحالة التي يجد في صورة الضيف والضيافة بديلاً موضوعياً عنها، أحلها محلها. أي إن كل توجهاته للضيف هي أصلاً توجهات إلى المحبوبة نفسها، مقدماً لها ذلك حجة وإعلاناً عن كرمه واستمراره في الكرم، فقطيعة زيارتها له ليلاً ليس لها ما يسوغها في رأيه. فهذا هو يواجه الضيف الغريب، فيقول:

أضفت فلم أفحش عليه ولم أقل ... لها لحرمه إن المكان يضيق

وقلت له أهلاً وسهلاً ومرحباً ... فهذا مبيت صالح وصديق

ترحيب صادق حار، يدل على أريحية وصفاء نفس، ومشاركة وجدانية منه، على الرغم من أن الظروف كانت لا تساعد على مثل ذلك الاستقبال. وفي البيتين دلالة على أن آخرين من الناس لا يظهرون مثل تلك الروح، بل يتجنبون مثل ذلك الموقف، ويبدون عكس ما يفعله هو، ولعل في ذلك إشارة إلى ذلك الآخر الذي مالت إليه أسماء.

وإذا كان الناس يبخلون في تلكم المواقف ويظهر الإنسان الكريم على حقيقته، ويتمايز الصدوق من المدعى، فإن الإقدام على نحر الناقة المرباع، أي التي تلد في الربيع، فتمد أهلها بالألبان في الصيف الحارق، سيما وأنه سيضحي كذلك بابنها قبل ولادته، لدليل آخر على حب البذل والسخاء المتأصل في نفسيته؛ فهذه هي الناقة:

وقمت إلى البرك الهواجد فاتقت ... مقاحيد كوم كالمجادل روق

بأدماء مرباع النتاج كأنها ... إذا عرضت دون العشار فنيق

وهو يعرض علينا صورة لعملية نحر الناقة، تبرز قساوة النحر، وعدم الاكتراث بمشاعر تلك الناقة العشار [الحامل]، ثم الفرح والجذل الذي غمرهم بعد تلك العملية:

بضربة ساق أو بنجلاء ثرة	لها من أمام المنكبين فتيق
وقام إليها الجازران فأوفدا	يطيران عنها الجلد وهي تفوق
فجر إلينا ضرعها وسنامها	وأزهر يحبو للقيام عتيق
بقيرجلا بالسيف عنه غشاءه	أخ بأخاء الصالحين رفيق
وبات لنا منها وللضيف موهنا	شواء سمين زاهق وغبوق

فكل لفظة من ألفاظ الأبيات السابقة تحمل دلالاتها الخاصة بها، كما هو الحال في بقية القصيدة، وهي تؤكد على معاني العنف والقوة اللتين استخدمتا من أجل إخضاع تلك الناقة لعملية النحر تلك، كما هو واضح في قوله: «يطيران عنها الجلد»، فهي تريك حركة السيفين وهما يتجاذبانها نحراً وسلخاً، كما تبين حالتها في أثناء ذلك إنها «تفوق»، فتشعرك بروح الناقة في نزعاتها وحشرجاتها، قبل أن تسلم النفس الأخير. وتلك الدقة في نقل الحالات الشعورية والهيئية نجده في تلك الطعنة الواسعة التي وجهها الناحر إلى موضع النحر منها، فخرج الدم غزيراً أي غزارة. ولا يقتصر ذلك المشهد على تلك العملية فقط، بل إن أحد الجازرين يجر ضرع الناقة، مصدر قوت المستقبل، ويرمى بابنها عدة المستقبل.

فلم أذن هذا التصوير ولم أقدم على نحر تلك الناقة النفيسة؟

هل لأنه يريد أن يبلغنا عن مدى كرمه فقط؟ أليس يكفي أن ينحر واحدة من نياقه الكوم؟ إنه لا بدّ من ربط هذه الصورة التي قضت على كل أمل في المستقبل بموضوع القصيدة نفسها. فلقد ذهبت أسماء، وانقطع من رحيلها كل أمل في عودتها إليه. لقد دب اليأس في نفسه، ولذلك راح يسقط كل همومه وأحزانه على تلك الناقة المسكينة، وقد اختار الناقة العشار بالذات، ليقضي على كل أمل في استمرارية الحياة وديمومتها. ولذلك رأينا

البشاعة في النحر، والغلظة في القضاء على الحياة. وما هذه الفرحة التي صاحبت ذلك إلا سخرية منه على مصير الحياة نفسها. وقد أثبتت الدراسات الاجتماعية المعاصرة أن الرجل البدوي رجل قلق نفسياً غير مستقر داخلياً، وهو ما تعكسه حالات الكرم هذه حين تتوجه إلى مثل تلك الناقة. ثم إن الكرم نفسه يحمل معاني اللاجدوى من اكتناز المال والاحتفاظ به في ظل بيئة قاسية الظروف كهذه، ولذا فهو يعمد إلى توفير اللباس اللائق بضيفه.

وبات له دون الصبا وهي قرَّة لحاف ومصقول الكساء رقيق

وبهذه الصورة التي قدمها لنا عن الضيف والناقة تتبين لنا قوة العلاقة التي تربطهما بأسماء، ومدى انعكاس الحياة البيئية على العلاقات البشرية نفسها. كما تكون الأبيات الختامية في الفخر بنفسه فعلاً وحسباً أكبر دليل على الإحساس بالضيم الذي لحقه جراء هجران أسماء له، أو بعبارة أخرى جراء شعوره بوجود منافس آخر له. فالفخر تعويض نفسي عن تلك الفجوة التي خلفتها أسماء له:

وكل كريم يتقي الذم بالقرى وللخير بين الصالحين طريق
لعمرك ما ضاقت بلاد بأهلها ولكن أخلاق الرجال تضيق
نمتني عروق من زرارة للعلا ومن فدكي والأشد عروق
مكارم تجعلن الفتى في أرومة يفاع وبعض الوالدين دقيق

فلمن يشير بقوله: «وبعض الوالدين دقيق» في مقابل كونه «في أرومة يفاع»؟ إن أسماء لم ـ تكن كما هو واضح من ندائه لها ـ أقل منزلة منه، وإنما الإشارة ـ فيما يبدو ـ موجهة أصلاً إلى طرف ثالث آخر، كانت كل القصيدة دافعها من دوافع تدخله.

بكائية مطيع بن إياس

هناك شعراء مغمورون كثيرون في الأدب العربي. وفي حين طغت أسماء لامعة منذ عصر ما قبل الإسلام ومروراً بالعصر الوسيط، فإن شاعراً مثل مطيع بن إياس قلما يذكر إلى جانب شعراء عصره البارزين كأبي نواس، وبشار، وأبي العتاهية. مع أن مطيعاً كان من الشعراء الذين تحدث بهم العامة في ذلك الزمان، واشتهر كما اشتهر زملاؤه بالفسق والمجون. ونحن حين نقرأ عن أدب تلك الفترة العباسية الأولى لا نصادف مطيعاً إلا واحداً ممن عاقر الخمر وارتكب الفاحشة، ومع كل ذلك، فإن القصيدة التي نحن بصددها تستحق القراءة.

وإذا كانت للقصيدة هذه الشهرة في ذلك الوقت وذلك المجتمع، فكيف تحقق لها ذلك؟.

تضعنا القصيدة منذ مطلعها، أمام حقيقة تحكي واقعاً يعيشه الشاعر ويعبر عن موقفين نفسيين حادين هما:

١ ـ أسعداني.

٢ ـ ابكيالي.

لقد قررت القصيدة الموضوع الذي قيلت من أجله، أنه كما ـ يتبين من الموقفين ـ حالتان مختلفتان:

١ ـ مطيع = حالة الحزن والألم والقلق.

٢ ـ النخلتان = حالة السعادة والفرح والسرور.

وتتداخل الحالتان في وجدان الشاعر، حين يحاول أن يداخل بينهما في وضع تقاطع: أ ب = مطيع المحبوبة/ جـ د = النخلتان.

لقد أسقط الشاعر نفسيته على النخلتين، وذلك لكي يتقمص حالتهما، وبذلك يتخلص من التوتر النفسي الذي يصاحبه. ولقد جرّت عملية الإسقاط تلك إلى أن تكتسب النخلتان خصائص الشخصية الحزينة، وشخصية مطيع وظروفها النفسية، وهنا تصبح المعادلة سليمة جداً، ويصبح نوع من التماثل بين الوضعين. فإذا كان مطيع إنما يبكي، لأنه افترق عن حبيبه وخدين نفسه الذي وحّدت الألفة بينهما، فإن هاتين النخلتين هما أيضاً ستفترقان، وبذلك يسقط رمز الألفة والمحبة التي طالما أشاد الناس بها، وتتحقق لمطيع الراحة والرضى النفسيين، لأن ما يرمز إلى التآلف أصبح غير ذي معنى، وذلك لأن ريب الدهر هو السلاح الفتاك الذي لا يبقي على اثنين سواء.

وعن طريق هذا الإسقاط من جهة، والتقمص من جهة أخرى، ثم تداخل وتقاطع الأوضاع، تتألف القصيدة في وحدة كلية ذات نسيج متشابك، لتشكل نتيجة واحدة: هي أن كل اثنين سيفترقان، وأن الحزن والحسرة والندم هو ما سيبقى بعد كل ذلك.

لقد غابت في غيوم الأحزان التي يمر بها الشاعر الأفراح والآمال ولم يعد للحاضر أي معنى، ولذلك نجد أن السعادة يعقبها دائماً البكاء. وفي استخدام معنى البكاء، في مقابل معنى السعادة، دلالة خطيرة جداً، ذلك أن البكاء ليس حزناً صامتاً، مقابل حزن يعبر عنه بالدمع المتواصل والنشيج، وهو حزن مؤثر، لأنه ظاهر غير مستتر. ولنا أن نتصور حالة رجل يخاطب رمز الألفة والمحبة، ورمز الحياة، فيسقط عليهما ما في نفسه من تداع وهموم، حتى يستحيل المنظر كله إلى منظر كآبة وألم، ثم نواجه بالسعادة تكون خاتمتها البكاء. ويتكثف هذا المعنى تكثيفاً حاداً في البيت:

أسعداني وأيقنا أن نحسا سوف يلقاكما فتفترقان

فالنخلتان: رمز السعادة/ البقاء، سوف يصبحان: رمز النحس/ الفرقة

(الموت). وفي هذا التكثيف للمعنى، تتجلى حدة المأساة البشرية، كما يتصورها مطيع.

ولعل هذا هو سبب رواج القصيدة بين الناس، لأن الشاعر اختار رمزاً يعرفه كل الناس جميعاً آنذاك، وجعل بينهما رمزاً للفناء والانقراض بدلاً من أن يصبحا رمزاً للمودة والحب والبقاء. وبذلك أكد من طرف آخر موقفاً وجودياً خالصاً أمام حقيقة الموت الخاصة بالبشر، جاعلاً من نفسه أحد رموز تلك الحقيقة التي يواجهها الإنسان وهو يعيش الحياة. وعندها استطاع مطيع بن إياس أن يجسِّم تلك الحقيقة في أشياء مادية أخرى، يغفل عنها الكثيرون، أصبح الموت قضية يُتنبه لها خاصة، بينما جماعات من الناس تعاني من قلق وجودي وتمزق عقائدي، عبرت عنه ظاهرتا المجون والزندقة، وهما مظهران يعكسان الخلل الذي أصاب التركيبة الاجتماعية بعد أن عم البذخ والثراء، وتولدت طبقات اجتماعية جاء في أسفلها الجواري والرقيق والغلمان.

وهكذا، فنحن دائماً نواجه بالحتمية المصيرية متمثلة في جملة «ابكيالي»، لأن البكاء علامة من علامات النُذب، ثم تصبح الفاجعة أشد، حين يصبح من يبكي لي، سيبكى عليه. وندرك عند هذه النقطة، حدة الأزمة الوجودية، حين يصبح الإنسان ـ المدني بالطبع ـ وحيداً تائهاً، لا يجد من يبكي عليه من أبناء جنسه، بل يلجأ إلى جماد يسبغ عليه شخصية إنسانية، وبذلك يتحقق للقصيدة في أبياتها الأولى معنى وجودي خالص، يتمحور حوله: الوحدة/ الموت. ويكون الهدف من الحياة غير ذي معنى أصلاً، لأن السعادة عقباها البكاء، واللقاء عقباه الفرقة.

وإذ تُقرر القصيدةُ تلك الحقيقةَ الدامغة التي حاول الإنسان في كل مراحل حياته أن يتجنب الوعي بها، فإنها تنتقل بعد ذلك إلى إيضاح الدوافع من وراء عرضها. والواقع أن القصيدة لا تقدم لنا أزمة فكرية كالتي نجدها عند أبي العلاء مثلاً في داليته: «غير مجد..»، ولا عن بعد تأملي، كما في

«سِينِيّة البحتري»، ولكنها موقف نفسي ساذج، يعترض غالبية البشر، وهذه السذاجة مع اختيار الرمز هما اللذان أكسباها شهرة بين العامة، لأن العامة تستميلها مثل هذه العروض.

ولكن تلاحم موضوع القصيدة، مع إطارها العام، أي فكرتها الرئيسية: وهو الموت ـ والموت هنا عادي، في حين أنه عند أبي العلاء فلسفي ـ جعل الرمز (النخلتين)، شاخصاً بارزاً للعيان، فالشاعر استطاع ببساطة أن يحكي الأوضاع حكاية لا تَعَمُّلَ فيها ولا تصنع، ولا بدّ أن اختياره للرمز كان عفوياً. فالنخلتان ستفترقان بالموت عندما تموت أحداهما فتلحقها الأخرى، كما افترق هو في الواقع عن ابنة الدهقان.. بعد طول محبة. وإذا كانت نخلتا حلوان متجاورتين، فإنه وابنة الدهقان كانا متجاورين «جارت لي». وإذا كانت النخلتان في حلوان، التي قد تعني الوجود الجميل الباقي، فإنه وابنة الدهقان كانا في (الرَّي)، التي قد تعني الخصوبة والعطاء. وهكذا تتعمق المأساة حين يفني الوجود الحياتي المتمثل في الإنسان والنبات، وتصبح الدنيا غير دار بقاء، من غير أن يترك أي منهما أثراً.

وها قد ماتت ابنة الدهقان، وسوف يموت هو، وسوف يقع للنخلتين ما وقع له. وعلى هذا الأساس نستطيع أن نفتت القصيدة إلى جزئيات تجمع الماضي والحاضر، وهي:

الماضي	الحاضر
سعادة	بكاء
اجتماع	فرقة
أنا ـ ابنة الدهقان	النخلتان

وتكتمل بذلك أحداث الحكاية التي تحكي قصة الوجود في يسر وعفوية. وتأتي إحدى الصور التي ابتدأت في الظهور، بتأثير الحياة الحضرية في العراق، حين يقول:

كحريق الغرام في قصب الغاب   رمتـه ريـحـان تـخـتـلـفـان

فهنا الحريق في غاب من قصب: زرع من مزروعات بلاد الرافدين.

وغاب عنّا العرفج والعضاه والعرعر: منتوجات الصحراء. وبهذه الصورة التي تبدو جديدة، التصق الشاعر بأرضه، وابتدأ إحساس بالوطن المستقر، يتغلب على الإنسان العربي المتنقل، فاكتسبت الأبيات حساً ثرياً، لأنها تعكس العصر، كما تعكس البيئة، مع ملاحظة إشعاعات الصورة نفسها، وهي تمثل عمق التلازم الوجودي، ممثّلاً حالة الضياع والفقد، بل اللاجدوى والتفاهة، عندما يصبح هو نفسه مشتعلاً، «تعذبه وتؤرقه الحياة نفسها لهباً في الضمير». وتبدو قمة المعاناة في تمثيله لذلك العذاب بالضِّرام في قصب الغاب، تهب عليه ريحان متعاكستان، فتزيد من اشتعاله واتقاده.

أما لماذا اختار الشاعر هاتين النخلتين بالذات، فهو أن تفردهما في منطقة يفترض أن يكون بها نخل كثير (الري ـ حلوان)، جعلهما مثار انتباه. وقد كان لهاتين النخلتين ذلك المفهوم مدة طويلة من الزمن، حتى استُئصلتا في عهد الرشيد.

قال أبو هلال العسكري في كتابه جمهرة الأمثال، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطامش (القاهرة: المؤسسة العربية الحديثة، ط أولى، ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٤م) جـ٢، ص٢٢:

«وضرب المثل بنخلتي حلوان، حتى قيل: أطول صحبة من نخلتي حلوان»

ومعلوم أن النخل في الجاهلية كان غالباً وسيلة تشبيه، يشبه الشاعر الهوادج بـ «النخل» لكثافته مثلاً، ثم تطور شيئاً في العهد الإسلامي، ليصبح رمزاً للحنين للوطن في عهد الفاتحين المسلمين؛ ولم يسبق أن ذكّر شعراء بمثل ما ذكر به مطيع بن إياس، الذي اتخذهما رمزين خالدين على الألفة والمحبة والصداقة؛ فالشعر العربي قبله كان يتخذ النخيل رمزاً للكثافة فقط، أي مظهر مادي من مظاهر الصحراء، وفي صدر الإسلام وجدنا الشعراء يتخذون النخلة المفردة رمز للغربة، كما في قول الأعور بن قطبة:

أيا نخلة الركبان لازلتِ فانضري ولا زال في أكناف جرعائك النخل

وقول عوف بن مالك التميمي:

أيـا نـخـلـة دون الـعـذيـب بـتـلـعـة سقيتِ الغوادي المدجفات من النخل[1]

وتأتي أهميتها عند مطيع، في تحويلهما إلى رمز وجودي، يعبر عن موقف فئة من الناس تعاني من تمزق وجودي عقائدي.

موسيقى القصيدة

١ ـ التشكيل الصوتي

إذا قلنا: إن القصيدة بكائية، فإن من علامات البكاء رفع الصوت ومده، واختيار حروف مناسبة لإيقاعات النشيج والعويل. وهنا يتضح دور الكسر المتمثل في الياء الساكنة والكسرة، من جهة، والألف والفتحة من جهة أيضاً. فالأولى تساوي دور النشيج، والثانية دور العويل. وهذا ليس مستغرباً، لأن القصيدة، إن لم تكن نواحاً على فقيد، فهي على الأقل، تبكي على الحبيب، نلاحظ ذلك في قوله:

أسـعـدانـي يـا نـخـلـتـي حـلـوان وابـكـيـا لـي مـن ريـب هـذا الـزمـان

واعـلـمـا أن ريـبـه لـم يـزل يـفـ ـرق بـيـن الألاف والـجـيـران

كم رمتني صروف هذي الليالي بـفـراق الأحـبـاب والـخـلان

ربما كان هذا التشكيل واقع في قصائد مشابهة، ولكننا إذا تصورنا وضع الشعر منشداً، بل مغنى بصوت كالذي كان يغنيه فيها السقاؤون، أدركنا صدى ذلك التشكيل ومدى اختلافه، إضافة إلى ربطه بالتشكيلات الأخرى العروضية واللغوية.

---

(١) النعمان عبد المتعال القاضي، شعر الفتوح الإسلامية (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٥م)، ص٢٥٧، وانظر الصفحات ٢٥٦ ـ ٢٥٧.

التشكيل العروضي

من المدهش جداً أن وزن الخفيف وزن ثقيل في السمع، ثقيل في الإنشاد، ولعل هذا هو الدافع الذي دفع بي إلى أن أعاود قراءتها، فأنا متيقن أن الخفيف وزن غير طبيعي، ولعله من الغريب أن أبا تمام الشاعر المتكلف لم ينظم فيه إلا بنسبة ٩,٥٪ من مجموع شعره، كما دلل على ذلك سعيد السريحي في كتابه شعر أبي تمام ص ٢٩١. وهذا ما يعمق الإحساس بأنه وزن غير مطواع حتى على الصناع وحذاقي الناظمين، سيما إذا جاءت (مفاعلن) على وزن (مستفعلن) أي بما يسمى. بالزحاف، وهو موجود هنا كما هو واضح من المطلع نفسه.

ولكن وجدت أن هذه قاعدة غير مطردة هنا، وإلا لما ترددت على كل لسان من ألسنة العامة. وإذا بحثنا عن سبب لذلك، فربما وجدناه في الكسر الواقع على فاعلاتن الأولى، مثل:

أسعداني/ ابكيالي/ ولعمري/ كم رمتني/ بفراق/ جارة لي/ ويسلي/ فجعتني/ ت بصدع/ وبرغمي/ عين مني/ لهبا في/ كحريق/ فعليك السـ/ .

وهذه تشكل ٧٥٪ من التفعيلة الأولى في القصيدة، فإذا أضفنا إلى ذلك، الكسر في حركة القافية، اتضح لنا قوته في توجيه عروض القصيدة، وأهمية تلك التفعيلة الأولى أنها تأتي على شكل وحدات مفصلة، يتوقف عندها المنشد، ثم يتابع إنشاده، وهو ما حصل تماماً للتفعيلة الثانية (مستفعلن أو مفاعلن) فهي أيضاً تأتي على وحدات منفصلة، وإن تكن متداخلة مع التفعيلة التي بعدها، وإذا وضعنا في الاعتبار تقطيع المغني، أو القائل بصوت مرتفع للقصيدة، تأكد أن سبب رواجها عائد إلى تقطيعها الإيقاعي بصوت مرتفع، مع التنبيه جيداً إلى أن الكسر ـ الحركة والياء موجودة هي أيضاً في (لن) من هذه التفعيلة المتوسطة أو (فعـ) من (فعلاتن الثانية)..

التشكيل اللغوي

التكرار، النداء، الأمر.

يأتي إلى جانب التشكيل الصوتي والعروضي التشكيلُ اللغوي، متضافراً معهما في خلق جو نغمي واحد، لا يخرج عن التأثيرات التي تحدثانها في نفس السامع، وبخاصة أن هذه القصيدة، نظمت لتنشد بصوت مرتفع، أو لتغنى. وفي التشكيل اللغوي نلاحظ:

١ ـ **التكرار** تكررت عبارات مثل «اسعداني» مرتين، مرة في البيت الأول، ومرة أخرى في البيت الرابع، كما نلاحظ تكرار مشتقات «البكاء» «ابكيا»، «أبكاكا»، «أبكاني»، ووظيفة تكرار مثل هذه التعبيرات، كما هو واضح، التركيز على المفارقة بين الأولى والثانية.

٢ ـ **النداء** في قوله: «يا نخلتي»، ومع أنه لم يأت إلا مرة واحدة، إلا أن تأثيره قوي جداً، لأنه توجيه للخطاب مباشرة إلى النخلتين، ومن هنا استمر في توجيه الخطاب لهما بعد ندائهما، ولذا كان النداء له أثر الشرط في الدراسات النفسية، فلولاه، لما تحقق هذا التيقظ المستمر لوضع النخلتين.

٣ ـ **الأمر** في الأبيات الأولى، ووجود الأمر أدى إلى تضخيم المشخصات التي خلقها الشاعر، وساعد في عملية الإسقاط التي راح يمارسها في تلك الأبيات.

ملاحظات أخرى

إن قارىء هذه القصيدة الموضوعي لن يغمط الشاعر حقه، مقارنة بأقرانه من شعراء العصر العباسي، خصوصاً إذا علمنا أنها من جيد ذلك الشعر، حسب مفهوم ذلك العصر وذوقه. وأهم ميزة قد تلاحظ فيها هي السهولة والبساطة في التعبير، فليس هناك تكلف ولا معاناة، ولا إجهاد فكر، بل لا روية، وربما قيلت هذه القصيدة ارتجالاً أو ترجيعاً وترديداً،

وهي إلى لغة الحديث أقرب منها إلى لغة الأدب المترفع، ولعل البيت الأخير فيها أقرب مثال على ذلك حيث يقول:

فعليك السلام مني ما صا غ سلاماً عقلي وفاض لساني

فهذا التدوير في البيت لم يكن عن نظر في تفعيلات الخفيف الذي يحدث فيه أحياناً هذا التدوير، بل كلاماً مسترسلاً، كأنه يتحدث به حديثاً عادياً، وهذا ما نجده أيضاً في الأبيات السابقة التي حصل فيها التدوير، الأبيات رقم ٢، ٣، ٦، ٨، ٩، ١١، فإذا كانت القصيدة مكونة من ١٢ بيتاً نصفها أبيات مدورة، وإذا كانت، جاءت بلغة سهلة ميسرة، أدركنا مرة أخرى سبب تغلبها على ثقل الوزن الخفيف، وتبين لنا أن سبب صيرورتها على ألسنة الناس هو عفويتها واسترسالها، ولا شك أن خاصية الشعبية فيها ظاهرة واضحة منذ قراءتها الأولى، فالشعبية إحدى الطوابع التي ساعدت على ذيوعها، بل تفردها في الأدب العربي.

ولا بد من التأكيد أخيراً على رمزية النخلتين وعلى تمثيلهما للوضع الوجودي عند مطيع الذي يعبر عن فقد وضياع وتنبيه، ومحاولته أن يتلمس في هاتين النخلتين معنى الوجود والفناء.

يائية مالك بن الريب

تمثل قصيدة مالك بن الريب لوناً فريداً في تراث مراثي الشعر العربي. فإن كان الرثاء ـ عامة ـ هو استجابة طبيعية لعامل خارجي، فإن رثاء الذات تفاعل فوري بين الواقع والذات. فالراثي يتوجه بالخطاب إلى نفسه وإلى مجتمعه في آنٍ واحد، ويلجأ إلى ذكر مفاخره، في مقابل السلبية العدمية المحدقة به. ونجده يجمع لحظات الموت والبكاء (الندب) في فترة استحضار للتجربة التي يواجهها، وتزداد حدة مواجهته حين يكون بعيداً، غريباً، لا شريك له يخفف عنه مصارعة الموت، وهنا يتجلى عنصر مهم من عناصر رثاء الذات ـ إنه عنصر التعبير عن حب الوطن والحنين إليه، بل يصبح الوطن رمزاً للبقاء والحياة. ولعل قصيدة مالك بن الريب هي القصيدة المثلى في هذا الاتجاه، والتي تبحثها هذه الدراسة.

إن أهم ما يلفت النظر في هذه القصيدة[١] هو الكلمة المحور (الغضا)[٢] فلقد صار الغضا رمزاً لمعانٍ متعددة أولها الأهل، وثانيها الوطن. ولذلك ترددت هذه الكلمة خمس مرات في بداية القصيدة. وهذا معنىً تردد

---

(١) انظر القصيدة في: نوري حمودي القيسي: مالك بن الريب: حياته وشعره، **مجلة معهد المخطوطات العربية**، جـ ١ م ١٥ ربيع الأول ١٣٨٩ هـ/١٦٩ م ص ٨٨ ـ ٩٤.
وانظر تحليلها: صالح حسن اليظي، فن الرثاء ويائية مالك بن الريب في رثاء نفسه، **مجلة كلية الآداب**، جامعة الإسكندرية، م ٣٥، ١٩٨٧ م ص.ص ٩ ـ ٥٤.

(٢) أشار سعد دعبيس إلى رمزية «الغضا» و «الرمل» في تحليله للقصيدة: سعد دعبيس: دراسة في نص لمالك بن الريب، **الشعر**، ع ١٣ يناير ١٩٧٩ م ص ٦٩ ـ ٧٠ وانظر عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي (بيروت مطبعة دار النهضة العربية ١٩٧٦ م ص.ص ١٠٨ ـ ١١٩.

في مقولات علم النفس «من أحب شيئاً أكثر من ذكره». كما ساعد تركيب الكلمة نفسها على شحن الجو الحزين، لأنها تبدأ بالغين، وتنتهي بالضاد بعدها ألف. فالغين تخرج من أقصى الحلق، محدثة غصة ملؤها اللوعة والألم. ويمكن الحديث صوتياً عن تجاور الغين والضاد (أو حتى الضاء)، في كلمة (الغضا)، حيث إن تجاورهما يشيع نوعاً من القلق النفسي وعدم الارتياح، كما يتضح مثلاً في كلمات: الغيظ ـ الغضب ـ غض الطرف.. الخ، ويزيد من قيمة الغين الصوتية وجود الفتحة عليها، وكأنها تخرج مصحوبة بآهة طويلة تمتد حتى نهاية الكلمة وبخاصة أن الضاد تنتهي بألف، فكأن الكلمة مكونة من حرفين فقط: الغين والضاد، أما الفتحة والألف، فهما الإحساس العميق بالألم واللوعة. كما أن تكرار هذه الكلمة المحور ضاعف من تأثيرها، إذ أصبحت لحناً حزيناً، تتردد أصداؤه في جوالقصيدة كلها. وحيث إنها اتخذت معنيين مهمين لقائلها: الأهل والوطن، فقد كانت تتخذ أشكالاً أخرى بعد ذلك، إذ تختفي بغينها وضادها، وتحل محلها أسماء جديدة ترتبط بها ارتباطاً كبيراً، فنجد بعد ذلك: كبيرَيَّ، عنيزة، بولان، بني مازن، الريب: أعلاماً على أناس، نار المازنيات، بئر السمينة: أعلاماً على أماكن.

تمتزج هذه المفردات بعلاقات الأهل والوطن، وتدور حول جماعات تسكن المناطق التي ينمو فيها الغضا. ولكن أهم علاقة بالغضا هي الرمل؛ فالرمل هو الوطن الذي ينبت فيه الغضا أصلاً، ولذلك أحلّه الشاعر محل الغضا نفسه في آخر القصيدة، فجاء مكرراً ثلاث مرات. ويعود إحلال الرمل محل الغضا مباشرة إلى أن الشاعر كان يتجرع غصاته في الأبيات الأولى، ولكنه بعد أن أفرغ شحناته وأحزانه، ابتدأ لحنه الحزين يخف رويداً رويداً، جاءت **(الرمل)** لتناسب العاطفة التي قاربت أن تكون همساً، بدلاً من كونها نحيباً وعويلاً في بدايات القصيدة. وهناك عبارات أخرى مساعدة كثفت الجو الذي يدور حول ذلك المحور، وتكشف عن تأثيرات حادة جداً، تزيد من توترات الشاعر وآلامه. وتكشف عن عجزه المطلق، كما تكشف عن مدى

قلقه وحيرته ومن أهمها: «ألا ليت شعري و «لله در..». كما أن بالشطر الأول من البيت الأول رنة لا توجد بكثرة في القصيدة. وهذه الرنة هي من أبرز علامات الحزن، حتى سمي البكاء الحزين «إرنانا»[1]، لأنه يحدث مثل تلك الرنة مكثفة، نلاحظها في قوله: أبيتَنْ - ليلةً.

أما الرنات الأخرى في القصيدة، فهي تكاد تكون خالية من ذلك الحس الحزين، لأن الرجل كان يحاول أن ينتشل نفسه من جو الهزيمة المسيطر عليه، إلى جو ينعتق فيه من هذه الهزيمة. كما في مثل: صعباً، عطّافاً، صَبّاراً، طَوْراً، بَقَراً، مَرَّةً، تُراباً، أَحْجَارِ، بَلِّغَنْ، مِنْ، عَنْ، أَنْ، لَنْ.

ولعل السبب في أن التنوين، أوالنون الساكنة، في هذه الكلمات والحروف لم يشحنا برنين البكاء، هو أن جو الفخر كان أعلى صدى من جو البكاء والنحيب؛ فبدلاً من أن يبكي الشاعر نفسه بكاءً حاراً، راح يعزّي نفسه بذكر أفعالها وبطولاتها. ولولا صبغة الحنين إلى الأهل والوطن التي اصطبغت بها القصيدة في مجملها، لأصبحت من جو آخر، إذ ستصبح قطعة من الفخر بالذات، إذ إن نصف أبياتها تقريباً ينتمي إلى هذا اللون من الشعر. ولعل هذا الفخر كان سبباً في أن القصيدة لم تأت بكائية كلها، وربما كان مرد سيطرة نزعة الفخر على نغماتها، أن الشاعر كان فارساً شجاعاً، فتّاكاً، لم يجزع من الموت، مع أنه شكّل له أزمة وجودية. وإنما آلمته الغربة فقط، وعلى الأخص أن يموت غريباً في ديار يحس فيها بأن تربتها غير تربته، وأن أهلها غير أهله. فتتضخم في ذاته تلك المفارقة الشديدة بين وضع دَفْنِه هناك على أيدي ذويه ومعارفه في أرضه ووطنه، وهنا بين أصحاب على عجلة من أمرهم، وعلى قارعة الطريق.

وعلى الرغم من كل ذلك فإن القصيدة تتضمن لوحات فنية، وشحنات

---

(١) **اللسان**: «رن».

عاطفية، تعبر تعبيراً صادقاً عن الإحساس بالموت، والشعور بمفارقة الحياة، مثل قوله:

دَعَاني الْهَوَى مِنْ أَهْلِ أَوْدَ وَصُحْبَتِي ... بِذِي الطَّبَسَيْنِ فَالْتَفَتُّ وَرَائِيَا
أَجَبْتُ الْهَوَى لَمَّا دَعَانِي بِزَفْرَةٍ ... تَقَنَّعْتُ مِنْهَا أَنْ أُلَامَ رِدَائِيَا

فهو في سكرات موته تلك، تقفز إلى ذاكرته صورة أحبته وذكراهم، فإذا هو يتصورهم قد بَعثوا له بداعية يدعوه إليهم. ويصور هذا التشخيص للهوى ـ الحب الذي يربطه بأهله هناك ـ مبلغ شوقه وحنينه إليهم، ومدى الإحساس بالألم[1]، وهو يجد أحبته بعد أن استبطأوا مقدمه، يبعثون له وسيطهم ـ الهوى ـ يدعوه إلى المجيء إليهم وإلى وصالهم. وهنا عمق الألم عنده، إذ كيف يجيب هذا الداعي، وهو في ذي الطبسين يعاني سكرات الموت. ويأتي تصويره لمعاناته، حين يصور لنا كيف كانت ردة فعله لذلك الداعي، فهو ما إن سمع صوته قادماً إليه، حتى التفت نحوه. وتدل كلمة (ورائيا) على الجهة التي هو فيها، فأمامه الشمال (خراسان)، وخلفه الجنوب (نجد). وقد بين ذلك في قوله:

أَقُولُ لِأَصْحَابِي ارْفَعُونِي فَإِنَّنِي ... يَقَرُّ بِعَيْنِي إِنْ سُهَيْلٌ بَدَالِيَا

التفت الشاعر وراءه، مبيناً لنا الجهة التي يقصدها بتلك الالتفاتة، وهي (نجد). وبهذا اختصر معاني كثيرة، تبينها تلك الالتفاتة نحو أرضه وأهله. لقد كانت التفاتة الشاعر وراءه إلى (نجد) التفاتة سريعة، فما إن دعاه ذلك الهوى، حتى التفت فوراً نحوه، يتطلع إليه لكي يجيبه. وقد أجابه حقيقة، ولكن إجابته تلك كانت زفرة شديدة محرقة، انطلقت مندفعة عالياً، بحيث يتبينها كل من كان قريباً من الشاعر. إنه لم يغط رأسه بالرداء، لأنه زفر زفرة، فوضعه كان وضعاً لا يُلام عليه، لو زفر زفرات لشدة مرضه، ولكنه

---

(١) عبده بدوي، الغربة المكانية في الشعر العربي، **عالم الفكر**، ع ١، م ١٥، ١٩٨٤ م، ص ٢٦ ـ ٢٧.

يلام عليها إذا كان يصدرها بهذه الحدة، وفي هذا الظرف العصيب، استجابة للهوى الذي يناديه، ناسياً وضعه وأزمته، ويلام عليها لأن (الهوى) يحمل في طياته العشق والصبابة والوله. ومن ناحية أخرى فإن الالتفات إلى الماضِي يعني تكثيف رموز القصيدة، إنه يعني المكان كما أوضحنا، كما يعني الزمان أيضاً، إذ إنه الماضي بكل أفراحه وأحلامه وحياته، وذلك في مقابل ما سيأتي، أو ما هو كائن، وهو: **الموت** بعينه.

ومن تلك اللوحات التي رسمها الشاعر لحاله، وعبر فيها تعبيراً صادقاً عن معاناته وفاجعته، حيث أصبح مطروحاً أرضاً، وأصحابه يَهمُّون بالسفر، وكأنه شَعُر بثِقَل وطأته عليهم، فأقام معهم هذا الحوار المأسوي الحزين:

وَلَـمَّـا تَـرَاءَتْ عِـنْـدَ مَـرْوَ مَـنِـيَّـتِـي ... وَخَلَّ بِهَا جِسْمِي وَحَانَتْ وَفَاتِيَا
أَقُـولُ لِأَصْـحَـابِي ارْفَـعُـونِي فَـإِنَّـهُ ... يَـقَـرُّ بِـعَـيْـنِـي إِنْ سُـهَـيْـلٌ بَـدَالِـيَـا
فَيَا صَاحِبَيْ رَحْلِي دَنَا الْمَوْتُ فَانْزِلاَ ... بِـرَابِـيَـةٍ إِنِّـي مُـقِـيـمٌ لَـيَـالِـيَـا
أَقِيمَا عَلَيَّ الْيَوْمَ أَوْ بَعْضَ لَيْلَةٍ ... وَلاَ تُـعْـجِـلاَنِي قَدْ تَبَيَّنَ مَا بِيَا
وَقُومَا إِذَا مَا اسْتُلَّ رُوحِي فَهَيِّئَا ... لِيَ السِّدْرَ وَالأَكْفَانَ عِنْدَ فَنَائِيَا
وَخُطَّا بِأَطْرَافِ الأَسِنَّةِ مَضْجَعِي ... وَرُدَّا عَـلَـى عَـيْـنَـيَّ فَـضْـلَ رِدَائِـيَـا
وَلاَ تَحْسُدَانِي بَارَكَ اللَّهُ فِيكُمَا ... مِنَ الأَرْضِ ذَاتِ الْعَرْضِ أَنْ تُوسِعَا لِيَا
خُذَانِي فَجُرَّانِي بِثَوْبِي إِلَيْكُمَا ... فَقَدْ كُنْتُ قَبْلَ الْيَومِ صَعْبًا قِيَادِيَا

تبين عبارة (خل بها جسمي)، أن الشاعر مصاب بمرض لم يترك له فرصة للعلاج أو للحياة. فالموت وافد عليه لا محالة، ولن يمهله لحظة بعد الآن، فالشاعر يرى الموت ماثلاً أمامه. ويبين ذلك شدة الألم الذي يقاسيه، والأوجاع التي تطحنه. إنه يرى الموت مقبلاً عليه، فهذه المنية تظهر له مجسمة من بعيد (تراءت)، وإنه يراها وسوف يتحقق منها. وقد أشار إلى مكان المنية، إنها قرب مرو، فهم بذلك حول مرو. ولكنه لا يهتم بمرو، إنما قلبه متجه إلى الجنوب (**سهيل**)، ويصبح سهيل رمز الأمل والنجاة، ولذلك يطالب أصحابه بأن يرفعوه، لكي يبصره، فيخفف شيئاً من آلامه،

ويشعر نفسه برؤية أهله ووطنه إذ يرى سهيلاً؛ هذا النجم الذي يراه أهله، فيستقطب في تلك اللحظة رؤية الشاعر، ورؤية أهله لسهيل له.

وإذ يرتبط هذا الارتباط الشعوري بسهيل، وإذ يعلم أنه ميت لا محالة[1]، فإنه يريد ألا يفقد الأمل بالاتصال بأهله ووطنه عبر ذلك الرمز الأبدي - سهيل. لقد قال؛ ارفعوني، وهذا يعني أنه كان في منخفض من الأرض. ثم طالب أصحابه أن يأخذوه إلى رابية، ليدفنوه فيها بقية الزمان؛ وهو عبر مقامه في هذا المكان المرتفع، سيظل سهيل يطلع عليه، فيكون الارتباط الأبدي بوطنه وأهله، ويتمثل بهذا التعبير شدة ارتباط الشاعر وتعلقه بالكلمة المحور (الغضا). لقد أدرك الشاعر حقيقة الفناء، وأنه مفارق الحياة، كما أدرك أن أصحابه لن يستمروا في تحمله مدة طويلة، ولذا يتوجه لإقناعهم بأن المدة لن تزيد على (اليوم أو بعض ليلة). ولهذا يتوجه إليهم أيضاً بهذا الالتماس المؤثر، حين يخاطب من في حلقه حشرجة الموت أصحابَه ممن كان يلازمهم ويرافقهم متضرعاً، فيقول: «أقيما»، «قوماً»، «هيِّئاً»، «خُطَّا». لقد شعر مالك أن أصحابه لن يستمروا معه، ولذلك نجد أفعال الأمر تتابع الواحد بعد الآخر، إذ المسألة ليس فيها سعة وقت، بل الموت له بالمرصاد. كما يتبين شعور الشاعر بعزلته وهو في رمقه الأخير، حين يتحول الخطاب من صيغة الجمع «أقول لأصحابي»، حيث هناك فسحة في الحياة ورفاق سفره معه، فنجده يشير إلى أنه سيموت، ولكن سرعان ما يتخلى هؤلاء الأصحاب عنه، حين يتبين لهم أنه ميت حقاً، فيتركونه، ولا يبقى معه إلا اثنان من أصحابه، ولذلك نجده يشير إلى أنه يعاني سكرات الموت على يدي هذين الصاحبين. وهو يخشى أن يتركه هذان أيضاً،

(1) انظر: زكريا إبراهيم، **مشكلة الحياة**، (مصر: دار مصر للطباعة، ط. أولى ١٩٧١ م) ص ١٩٧ - ٢٢١.

جاك شورون، **الموت في الفكر الغربي**، تر: كامل يوسف حسين (الكويت، مط. الرسالة ١٤٠٤ هـ/١٩٨٤ م) ص ٢٢٥ - ٢٧٨.

فيتلطف معهم محاولاً إقناعهم بأن أجله قريب، وقريب جداً، ولذلك جاءت أفعال الطلب متعاقبة، ومؤكدة على دنو أجله. كما أنه يشعر أن هذين الصاحبين في عجلة من أمرهما أيضاً، فيقول لهما متذللاً: «لا تعجلاني قد تبين ما بيا»، «لا تحسداني.. من الأرض». وتزداد المأساة حين يتوسل إليهما أن يدنوا منه، فيجراه إليهما، دليلاً على الضعف والعجز. ومن هنا راح يوصيهما بمراسم دفنه: «هيئا لي السدر والأكفان»، «خطا.. مضجعي»، «ردا على عيني فضل ردائيا». كما تتعمق تلك المأساة في العبارة: «استل روحي» حيث الفعل الماضي يبين قسوة موته بهذا الاستلال الذي ينتزع روحه انتزاعاً، فتبرز الصورة التي أراد أن يجعلها الشاعر لمنازعته الموت، وهو يقضي على آخر أنفاسه، وهو مستسلم له، لا يستطيع له دفعاً، لأنه لن يقدر على ذلك، كما يبين هذا بناءُ الفعل للمجهول.

ويبدو أن هذين الصاحبين هما من أبناء وطنه، ومن أقرب الرجال إليه، ولذا وصفهما بـ «خليلي» مذكراً إياهما بعلاقته الوثيقة بهما: «عهدي»، ولذا نجده يوصيهما وصيته الأخيرة، ليبلغاها إلى أهله وبنيه، فيقول:

وَقُومَا عَلَى بِئْرِ السُّمَيْنَةِ أَسْمِعَا ... بِهَا الْغُرَّ وَالْبِيضَ الْحِسَانَ الرَّوَانِيَا
بِأَنَّكُمَا خَلَّفْتُمَانِي بِقَفْرَةٍ ... تَهِيلُ عَلَيَّ الرِّيحُ فِيهَا السَّوَافِيَا
وَلاَ تَنْسَيَا عَهْدِي خَلِيلَيَّ بَعْدَمَا ... تَقَطَّعُ أَوْصَالِي وَتَبْلَى عِظَامِيَا
وَلَنْ يَعْدَمَ الْوَالُونَ بَثًّا يُصِيبُهُمْ ... وَلَنْ يَعْدَمَ الْمِيرَاثَ مِنِّي الْمَوَالِيَا

ثم يأتي مالك بمنادي نكرة «فيا صاحباً» في رواية الديوان بالتنكير، كأنه لا يستطيع أن يمايز بينهما. ولكنه يدع الأمر لأحدهما، وقد حَمَّلَ ذلك الصاحب وصيته الخاصة التي تحمل الشجى والحزن، وذلك بأن يبلغ قبيلته نبأ موته، ويتخذ من تعرية مطيته من متاعها، دليلاً على أن راكبها ليس معها، فيقول:

فَيَا صَاحِباً إِمَّا عَرَضْتَ فَبَلِّغَنْ ... بَنِي مَازِنٍ وَالرَّيْبَ أَنْ لاَ تَلاَقِيَا

ثم قوله:

وَعَرِّقَلُوصِي فِي الرِّكَابِ فَإِنَّهَا سَتَفْلِقُ أَكْبَاداً وَتُبْكِي بَوَاكِيَا

وإضافة إلى تلك اللوحات المركزة، تأتي في القصيدة لمحات منفعلة ومعبرة عن حس الفجيعة وآلامها، حيث يقول:

يَقُولُونَ لاَ تَبْعُدْ وَهُمْ يَدْفِنُونَنِي وَأَيْنَ مَكَانُ الْبُعْدِ إلاَّ مَكَانِيَا

كما يأتي البيت التالي، ليصور لنا حالة الضياع التي ستلحق بمن بعده وأول من سيفقده «سيفه ورمحه وحصانه»، لأنها أوّلاً عدته التي تلازمه، ولأنها ثانياً أقرب الأشياء إليه الآن. وهو بذلك يبين أيضاً شجاعته من خلال ضياعها، سيما حصانه الذي يشاركه أساه، ويشاطره أحزانه، فهو سيرِد الماء، ولكن لا فارس له. وهذه حالة الضياع والغربة التي ستصادف هذه الأشياء التي انقلبت إلى شخصيات لها مشاعرها وأحاسيسها، فهي ستبكي حسرة وندما على فقده[1]:

تَذَكَّرْتُ مَنْ يَبْكِي عَلَيَّ فَلَمْ أَجِدْ سِوَى السَّيْفِ والرُّمْحِ الرُّدَيْنِي بَاكِيَا
وَأَشْقَرَ مَحْبُوكاً يَجُرُّ عِنَانَهُ إِلَى الْمَاءِ لَمْ يَتْرُكْ لَهُ الْمَوْتُ سَاقِيَا

ونجد الشاعر يستخدم العبارة المألوفة في الشعر الجاهلي «لا تبعد»[2]، تعبيراً عن الارتباط الشعوري بالفقيد وهو في قبره، فهو لن يكون بعيداً عنهم، كما أنهم سيكونون قريباً منه.

يدرك أنه بعيد وبعيد جداً، فيقول متعجباً، في استفهام استنكاري: «وأين مكان البعد إلا مكانيا». ربما لو دفن في نجد حول (الغضا)، لما كان بعداً، ولو قالوا «لا تبعد»، أما وهو في خراسان، وهؤلاء ذاهبون إلى نجد، فلا بدّ أنه البعد، البعد الذي يعمق المأساة، ويزيد من فجيعتها. كما جاءت

---

(١) علي الطنطاوي، **رجال من التاريخ**، مؤسسة الرسالة، ط ٧، ١٩٨٢ م) ص ١٣٠ - ١٣٦.

(٢) بشرى الخطيب، **الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام**، (بغداد، مط. الإدارة المحلية ١٩٧٧ م) ص ١٩٢ - ١٩٦.

الغين في «غدٍ»، لتضاعف لهفته وحرقته على ذلك الغد الذي لن يراه. إنه في إطار ذلك الجو النفسي الحزين، لن يعيش إلا «بعض ليلة»، أي أوائلها، أما باقيها، حين يشتد الظلام، فسيدلج أصحابه فيه، سيسيرون، ويبقى هو (ثاوياً) في حفرته الأبدية.

وتبرز في القصيدة عناصر لفظية تزيد من ارتباطنا بها، مثل تكراره عبارة «لله در..» في قوله:

فَلِلّهِ دَرِّي يَوْمَ أَتْرُكُ طَائِعاً   بَنِيَّ بِأَعْلَى الرَّقْمَتَيْنِ وَمَالِيَا

حيث تفصح عن سخرية بنفسه، فإقدامه على الانخراط في جيش ابن عفان، ليس شجاعة كما يتصوره الآن، إذ يعتبر نفسه رجلاً ضحى بأعز ما عنده: الأهل والوطن (بني/ أعلى الرقمتين، كما أضاف إليهما، المال) وتتضح هذه السخرية أيضاً في قوله:

وَدَرُّ الظِّبَاءِ السَّانِحَاتِ عَشِيَّةً   يُخَبِّرْنَ أَنِّي هَالِكٌ مَنْ وَرَائِيَا

فهو إذ يستخدم «لله در..»، يبين سخريته من نفسه، إذ تسبب في عمله ذلك، أي ذهابه للغزو والجهاد، في هلاك نفسه، وكذلك في قوله:

وَدَرُّ كَبِيرَيَّ اللَّذَيْنِ كِلاَهُمَا   عَلَيَّ شَفِيقٌ نَاصِحٌ لَوْ نَهَانِيَا
وَدَرُّ الرِّجَالِ الشَّاهِدِينَ تَفَتُّكِي   بِأَمْرِي أَلاَّ يَقْصُرُوا مِنْ وِثَاقِيَا
وَدَرُّ الْهَوَى مِنْ حَيْثُ يَدْعُو صِحَابَتِي   وَدَرُّ لَجَاجَاتِي وَدَرُّ انْتِهَائِيَا

فأبواه، لله درهما، إذ يصبران على فقده، وكلاهما عليه «شفيق ناصح»، ولكن تلك الشفقة، وذلك النصح، لم ينهياه عن تركهما والبقاء معهما، بل خالف رغبتما وخوفهما عليه، وذهب إلى حيث أراد. وهكذا الرجال الذين خَبَروا فعله في الحروب، يجدونه اليوم مطروحاً، لا حول ولا قوة له، لأنه هو الذي تسبب في جلب الأذى على نفسه. والشيء نفسه ينطبق على الهوى الذي تركه، وراح يدعو صحابه بعدما يئس من دعوته، لأنه لن يستطيع الاستجابة له، وتتكرر «لله در..»، في هذا البيت، ضمن

طباق معنوي، بين «لجاجاتي»، أي عبثي ولهوي، و «انتهائيا»، إذ إن انتهاءه قد جلب عليه هذا الوضع المؤلم.

وتخلو القصيدة من أية إشارة دينية ذات معنى في مواجهة الموت، إذ نجد الأثر الديني، على العكس من ذلك، في أبيات شاعر جاهلي، هو أفنون التغلبي، على الرغم من أن أبيات أفنون، هي نسق لقصيدة عبد يغوث ومالك، يقول أفنون مثلاً:

لَعَمْرُكَ مَا يَدْرِي امْرُؤٌ كَيْفَ يَتَقِّي   إِذَا هُوَ لَمْ يَجْعَلْ لَهُ اللَّهُ وَاقِيَا[1]

ولأن مالكاً لم يذهب للجهاد حباً في الجهاد بل في الكسب، فهو لم يحوّل مأساته إلى شكوى لله وتوسل له، طلباً لمغفرته ورحمته، بل نجده لا يذكر الآخرة في قصيدته، وإنما يعبر عن معانٍ جاهلية تامة، عن أن الموت لا حياة بعده، أي إنه حين يموت، سيبقى مخلداً في قبره: «رهينة أحجار».

لقد كان في وسع مالك أن يحول قصيدته إلى نشيد إسلامي، يبعث الأمل والحياة، كما كان في وسعه أن يعبر عن مشاعر إنسانية، تنظر لأزمته على أنها أزمة إنسانية خالدة.

ولقد أفاض الشاعر في وصف شجاعته وفروسيته، وتطرق إلى ضروب شتى من تلك الشجاعة والفروسية، ولكنه لم يحدثنا عن كرمه، في حين أن المألوف في التأبين أن يذكر الإنسان إلى جانب أفعاله الجسمية، أفعاله النفسية، وهذا ما خلت منه القصيدة تماماً. بل هنالك إشارات إلى «المال» على أنه شيء مهم في حياة الشاعر:

وَلَنْ يَعْدَمَ الْوَالُونَ بَثًّا يُصِيبُهُمْ   وَلَنْ يَعْدَمَ الْمِيرَاثُ مِنِّي الْمَوَالِيَا

---

(١) أبو زكريا يحيى بن علي بن محمد التبريزي، **شرح المفضليات**، تحق: علي محمد البجاوي (مصر ـ مط ـ دار نهضة مصر ١٣٩٧ هـ/ ١٩٧٧ م) ق ٢، ص ٩٤٢. وانظر: سعد دعبيس: أصداء وجودية في الشعر الجاهلي، **الشعر**، ع ١٤ إبريل ١٩٧٩ م ص ٦٣ ـ ٧١.

فهو يجمع المال ويكتنزه، ولذلك سيأخذ ورثته نصيبهم الموفور منه.

ويبين حرص مالك على المال في قوله:

وَأَصْبَحَ مَالِي مِنْ طَرِيفٍ وَتَالِدٍ لِغَيْرِي وَكَانَ الْمَالُ بِالأَمْسِ مَالِيَا

فهو لديه مال، وهو حريص على جمعه وحفظه (طريف وتالد)، وهو يحبه حباً شديداً: «بالأمس مالياً»، ولقد سبق أن مر بنا قوله ساخراً من نفسه، حيث ترك المال الذي كان حريصاً على جمعه: «فلله دري... بالرقمتين وماليا»، كما أنه من الواضح أن مالكاً لم يخرج إلى الغزو حباً في الجهاد أو الاستشهاد، بل حباً في «المال» ويفسر ذلك قوله:

أَلَمْ تَرَنِي بِعْتُ الضَّلاَلَةَ بِالْهُدَى وَأَصْبَحْتُ فِي جَيْشِ ابْنِ عَفَّانَ غَازِيَا

إن فهم هذا البيت يجب أن يفصلنا عن المدلول الديني للمعاني «الضلالة والهدى»، فالشاعر لم يتشرب الدين الجديد تماماً، ليستلهم معانيه الجديدة، ولذلك فمدلول الألفاظ عقلي صرف. أي إن الهدى هنا هو ما كان يرشده إليه عقله، وهو «قطع الطريق»، أما الضلالة، فهي مخالفة ذلك الرأي والرشاد، واتباع «جيش ابن عفان». وهي مفارقة تتجلى في كل الإشارات السلبية تجاه خراسان (الموت)، والإشارات الإيجابية إلى الغضا ـ الرمل (الحياة).

إذن، فالأمر، أمر بيع وشراء، أي كسب وربح، وهو وضع مبايعة، الربح مضمون فيها، لأن جيش ابن عفان كان يقوم بـ «غزو» كما يقول:

إِنِ اللَّهُ يُرْجِعْنِي مِنَ الْغَزْوِ لاَ أَرَى وَإِنْ قَلَّ مَالِي طَالِباً مَا وَرَائِيَا

ولذلك، فهو لن يذهب للغزو مرة أخرى، حتى لو لم يجد المال الذي يستكثر منه.

ويمكن أن نلاحظ حرص مالك على ذكر النساء في قصيدته دون الرجال، ورغبته في حضورهن حوله كما في قوله:

أُقلِّبُ طَرْفِي حَوْلَ رَحْلِي فَلاَ أَرَى   بِهِ مِنْ عُيُونِ الْمُؤْنِسَاتِ مُرَاعِيا

ولكن، وباستثناء إشارته إلى ابنته، أو ابنتيه، وأمه وقريباته في قوله:

وَلكِنْ بِأَكْنَافِ السُّمَيْنَةِ نِسْوَةٌ   عَزِيزٌ عَلَيْهِنَّ الْعَشِيَّةَ مَا بِيَا

ثم قوله:

وَبِالرَّمْلِ مِنَّا نِسْوَةٌ لَوْ شَهِدْنَنِي   بَكَيْنَ وَفَدَّيْنَ الطَّبِيبَ الْمُدَاوِيَا

وبعده:

فَمِنْهُنَّ أُمِّي وَابْنَتَايَ وَخَالَتِي   وَبَاكِيَةٌ أُخْرَى تُهِيجُ الْبَوَاكِيَا

فإنه يشير إلى نساء قومه، كما في قوله:

وَقُومَا عَلَى بِئْرِ السُّمَيْنَةِ أَسْمِعَا   بِهَا الْغُرَّ وَالْبِيضَ الْحِسَانَ الرَّوَانِيَا

وقوله:

وَأَبْصَرْتُ نَارَ الْمَازِنِيَّاتِ مَوْهِناً   بِعَلْيَاءَ يُثْنَى دُونَهَا الطَّرْفُ دَانِيَا
بِعُودِ أَلَنْجُوجٍ أَضَاءَ وَقُودُهَا   مَهاً فِي ظِلاَلِ السِّدْرِ حُوراً جَوَازِيَا

ألم يكن يكفي أن يشير مالك إلى النسوة اللاتي يبكين عليه، والبكاء هو الجو العام للقصيدة؟ فلم الإشارة إلى النسوة بتلك الأوصاف الجميلة؟ وما علاقة العود الألنجوج بذلك الجو؟ هل ذلك دليل على أن الشاعر يربط بين الموت والحياة من خلال رؤيته للمرأة؟ أم أن هناك علاقة نفسية بين لحظات الاحتضار والمرأة، وبخاصة أن هناك إشارتين: إشارة إلى أهله - حرمه، وإشارة إلى نساء غير نسائه، من خلال العفة؟ إنه يقول:

وَمَا كَانَ عَهْدُ الرَّمْلِ عِنْدِي وَأَهْلُهُ   ذَمِيماً وَلاَ وَدَّعْتُ بِالرَّمْلِ قَالِيَا

لقد أشار عبد يغوث إلى أوقات لذة ماجنة حصلت له، يقول في ذلك:

وَأَنْحَرُ لِلشَّرْبِ الْكِرَامِ مَطِيَّتِي ... وأَصْدَعُ بَيْنَ الْقَيْنَتَيْنِ رِدَائِيَا[1]

ومن ناحية أخرى، فإن قول مالك:

وَدَرُّ الظِّبَاءِ السَّانِحَاتِ عَشِيَّةً ... يُخَبِّرْنَ أَنِّي هَالِكٌ مَنْ وَرَائِيَا

يبين أن الظباء هنا، هي الظباء الحيوانات المعروفة، والمعروف أن الظباء تقترن بالنساء، رمزاً للجمال والخير، ولكنها هنا تأتي لتنعي مالكاً، أي إنها لا تقوم بالدور الطبيعي لها، فلماذا؟ لقد انعكس الجو الحزين على مالك، ولذلك فبدلاً من أن تؤدي دورها الطبيعي، أصبحت هي الأخرى حزينة باكية عليه، وهو موقف مشابه تمام المشابهة للبيت: «وقوماً على بئر السمينة»، فالنساء هن «الغر والبيض الحسان الروانيا»، وتدل «الروانيا» على شبه الظباء اللاتي يرنين. وهؤلاء النسوة يعدن مساء، يحملن الماء إلى أهليهن من بئر السمينة، والظباء سانحات، أي عائدات وقت المساء: «عشية». النساء يأتين في المساء، يخبرن أهله أن مالكاً توفي بعد أن أبلغهن صاحباه: «وقوما على بئر السمينة اسمعا»، والظباء تأتي في المساء، لتخبر أهله أن مالكاً توفي. إذن، الظباء هن النساء، والنساء هن الظباء.. وكأن كل ذلك تفتيت لقوله الأول:

«دعاني الهوى»، «أجبت الهوى».

ولعلنا نلاحظ إجمالاً أن خراسان أصبحت في إدراك الشاعر رمزاً للموت. فاستحالت إلى غول يفترس هامته، وليس في قرارتها ماء، إنما هي أحجار وتراب: الموت ـ القبر، في قوله:

لَعَمْري لَئِنْ غَالَتْ خُرَاسَانُ هَامَتِي ... لَقَدْ كُنْتُ عَنْ بَابَيْ خُرَاسَانَ نَائِيَا

ثم قوله:

رَهِينَةَ أَحْجَارٍ وَتُرْبٍ تَضَمَّنَتْ ... قَرَارَتُهَا مِنِّي الْعِظَامَ الْبَوَالِيَا

---

(١) التبريزي، **شرح المفضليات**، ص ٦١٢.

أما أرض الغضا، ففيها الرمل: (الحياة)، وليست الحجارة. وأهم من ذلك أن فيها الماء، رمز الحياة الخالد: «وقوما على بئر. . . .».

وهي مفارقة عميقة، جعلتها لحظات الموت جد عجيبة، وفيها تفرقة دلالية خاصة، إذ ارتبط التراب بالأحجار ـ (الموت)، والرمل بالماء (الحياة).

إن مطلع القصيدة لهو سبب من أسباب خلودها، وعلى الرغم من طولها النسبي، وسيطرة المديح على نصفها، فإن الشاعر ينتقل بالقارئ أو المستمع، من رجل يصارع الموت، إلى رجل يصارع الرجال، ومن رجل مستسلم منهزم، إلى رجل يقتل ويبطش، إذا جعل تكرار (الغضا)، وما أودعه الشاعر من شحنات عاطفية وآلام، بمثابة الترنيمة التي يرددها الإنسان الذي يستشعر الغربة في أي وضع من الأوضاع، غربة مكانية، وغربة زمانية، وغربة روحية. فالأبيات الأولى امتلأت بتلك المعاني جميعاً، لما فيها من أحاسيس صادقة، وتصوير دقيق للحالة النفسية التي مر بها الشاعر المحتضر، ويمر بها كل من يشاركه غربته. إضافة إلى أن اختيار كلمة (الغضا) نفسها أودعها سراً سحرياً، جعلها تتحلل من كونها شجراً ممتداً في الرمال، يستفيد الناس منه، إلى رمز للبقاء والديمومة وللسعادة، مقابل الفناء والموت والفجيعة: «وليت الغضا ماشي الركاب لياليا». وجعلت تلك الكلمة الرمزية السحرية في الأبيات الأولى، رباطاً يشدها لبعضها بعضاً، بحيث غدت لحمة واحدة يتردد في أجوائها التلهف والحسرة على الحياة والوجود.

إن قصيدة مالك تختصر ذات الإنسان في مثل هذه المواقف، لتأتي صيحات موجَع يتألم، وهذا السبب من أقوى الأسباب التي خلَّدت القصيدة؛ فنحن نحس أن هناك إنساناً طريحاً، يتقلب من آلامه وأوجاعه، يصارع الموت بعيداً عن أهله ووطنه، ولا يجد أحداً يشاركه همومه. لقد جعلَنا مالك نتعاطف معه كثيراً وهو يوجه تضرعاته إلى صاحبيه أن يبقيا معه، وأن يُتِمَّا مراسم دفنه. كما كان في حالة احتضاره يلتفت إلى

الجنوب، حيث سهيل، ونجد. وأشعرنا أن **(الغضا)** كلمة تتغرغر في حلقه ولا تفارقه، وكأننا نسمعه، وهو يفيض بروحه، يردد: غضا ـ غضا ـ غضا، ثم يستسلم إلى مثواه الأخير.

لقد أنكر مالك على نفسه أن يموت بعيداً عن أرضه، ولذلك راح يطلب من أعز الناس عنده ـ أمه، أن تزور قبره، وهو يعلم أنها لن تفعل، فلن تأتي إلى خراسان، ولكنه يطالبها أن تزور القبور، ففي القبور ذكرى لابنها الذي اختطفته المنون غيلة، وأن تسلم على قبر مالك، وهو ليس ابنها. ويبدو أن ذلك كان ممارسة جاهلية، تتمثل في زيارة القبور أياً كانت، كما قال متمم بن نويرة في أخيه مالك، حين يقول:

لَقَدْ لامَنِي عِنْدَ الْقُبُورِ عَلَى الْبُكَا ... رَفِيقِي لِتَذْرَافِ الدُّمُوعِ السَّوَافِكِ
أَمِنْ أَجْلِ قَبْرٍ بِالْمَلاَ أَنْتَ نَائِحٌ ... عَلَى كُلِّ قَبْرٍ أَوْ عَلَى كُلِّ هَالِكِ
فَقُلْتُ لَهُ إِنَّ الشَّجَا يَبْعَثُ الشَّجَا ... فَدَعْنِي فَهَذَا كُلُّهُ قَبْرُ مَالِكِ[1]

فمتمم يمارس معتقداً جاهلياً، وهو يلام على ذلك، لأن تلك الممارسة لا تتفق مع تعاليم الدين الحنيف.

وقد ساعد ترديد حرف اللام في كل بيت من أبيات القصيدة، وهو حرف مخرجه من ذلق اللسان، إضافة إلى تردد حرفي الميم والنون، وهما حرفان خيشوميان[2]، على خلق جو موسيقي في القصيدة، حببها إلى النفوس.

إن من أهم أسباب خلود هذه القصيدة، ذلك الجو العفوي الذي ينساب مع النفس الإنسانية انسياباً. فالقصيدة ليس فيها تدقيق في التصوير،

---

(١) ابتسام مرهون الصفار، **مالك ومتمم ابنا نويرة اليربوعي،** (بغداد، مط ـ الإرشاد ١٩٦٨ م. ص ١٢٥.

(٢) حسن عباس، الحروف العربية والحواس الست، **المعرفة،** ع ٢٠٠ ص ١٧ أكتوبر ١٩٧٨ م ص ١٥٠ ـ ١٥٣.

أو إمعان في الخيال، بل هي بسيطة جاءت عفو الخاطر، وهي صوت بدوي صرف، يتوجع ويئن، يحكي حاله وما هو عليه، وكأن القصيدة إلى الكلام أقرب منها إلى الشعر، لولا الوزن، إذ القافية عبارة عن توجعات لذلك المصاب. فالقصيدة لم يستغرق قولها إلا لحظات الانفعال التي قد لا تتعدى بعضاً من «اليوم أو بعض ليلة»، وهذا عامل حاسم في التفرقة الأسلوبية بين شعر رثاء الذات وشعر رثاء الآخر.

وهكذا فقد قرأنا القصيدة على أنها نسق متكامل، قالها رجل واحد في ساعة احتضار. وسواء أكانت القصيدة في الأصل لا تتعدى الثلاثة عشر بيتاً[1]، أم أنها زادت عن ذلك كثيراً، كما في بعض الروايات الأخرى، فإنها تشكل في مجملها قصيدة رثاء ذاتي. تجمعت تحت ظروف مشابهة داخلت بين أبياتها، ووفقت بين معانيها، وربطت بين وحداتها، بحيث نقبلها على هذا الأساس، لتمثل في مجموعها لحناً جنائزياً واحداً، أو سيمفونية حزينة واحدة، تتعامل مع رثاء الذات بمواقف متشابهة، يجمع بينها الوزن والقافية والندب وصدق التجربة. وتصبح المعاناة، هي السمة البارزة لذلك المجموع. ومن ثم يمكن النظر إليها على أنها مطولة من المطولات كان الحس المشترك فيها هو أهم عناصر التوحد السابقة، واضعين في الاعتبار العامل الزمني الذي جعل تداخل الروايات ممكناً جداً.

تمثل يائية مالك بن الريب لوناً فريداً في مراثي الشعر العربي، فإن كان الرثاء عامة استجابة طبيعية لعامل خارجي، فإن رثاء الذات تفاعل فوري بين الواقع وهذه الذات، ومزج عجيب بين مفاخر الشاعر التي تشده إلى الحياة، والإحساس العميق بالعدمية المحدقة به والموت الذي يتسلل إلى نفسه فلا يستطيع له دفعاً.

---

(١) أبو الفرج الأصفهاني، **الأغاني**، تحق: عبد الستار أحمد فراج (بيروت، مط ـ دار الثقافة ١٣٨٠ هـ/ ١٩٦٠ م) م ٢٢ ص ٣٢٤.

لقد حفلت قصيدة مالك بألوان من الرموز جعلت لها هذه المكانة المتميزة في تراث العرب الأدبي؛ فقد رمز الشاعر **بالغضا والرمال** إلى الحياة التي ابتدأ يحس بأنها تتفلت منه، ورمز بالحجارة والرابية إلى الموت الذي يزحف إليه حثيثاً، ورمز بمناجاته لصاحبيه إلى حب الأرض التي نشأ فيها، والحنين إلى الوطن الذي أودعه كل جميل من ذكرى الأحبة والأهل، ورمز برنة الفخر التي شاعت في كثير من أبيات القصيدة إلى الصراع العنيف الذي جاشت به نفسه بين الوجود والعدم، بين أن يكون أو لا يكون.... ولعل هذه المنازع في هذه القصيدة الرائعة، وما وفق إليه الشاعر من اختيار الألفاظ المصورة لعواطفه، والأمينة في حمل أفكاره، لعل ذلك هو ما دفعنا إلى دراسة وتحليل ذات الشاعر من خلال أبياتها، وإظهار خصائصها التي بوأتها مكانتها الفريدة في الدراسات الأدبية.

الدونية في حب كُثَيِّر

هذه القصيدة من عيون الشعر العربي، ومن أشهر قصائد كثير عزة، فقد أحب كثيرُ عزةَ حباً شديداً، حتى عرف بها، وذاع أمره، وعد من الشعراء (العذريين) من أمثال: عروة من حزام، وجميل بثينة، ومجنون بني عامر. وذلك على الرغم من الاختلافات النفسية بين هؤلاء الشعراء ومبلغ صدقهم في حبهم ذلك. ومع ذلك، فهناك من يرى أن كثيراً إنما كان يتقول في حبه، وليس بعاشقٍ، ومن هؤلاء ابن سلام الذي يقول:

«كان كُثَيِّر يتقول، ولم يكن عاشقاً»[١].

ورأي طه حسين به:

«أنا أرى فيها من جودة اللفظ ورصانة الأسلوب شيئاً كثيراً، ولكنها خالية خلواً تاماً من صدق اللهجة وحرارة العاطفة»[٢].

والواقع أن هناك ناحيتين في شخصية كثير: أولاهما: قصره، وثانيهما: دمامته. إذ جاء أنه:

«قصير القامة، عظيم الهامة، قبيح المنظر»[٣].

ويكشف هذان الأمران عن ناحية نفسية خطيرة عند الشاعر، وهي: الشعور بالنقص، ومن أجل ذلك كان يعوض شعوره بالنقص بالتظاهر بالكبرياء، وبالتزيي بالزي الجميل الوسيم، فمما يروى عنه أنه:

---

(١) طبقات فحول الشعراء، ص ٤٦١.
(٢) حديث الأربعاء، جـ ٧ ص ٢٩٢.
(٣) الأغاني، جـ ١٥ ص ٢٢٥.

«كان يخرج في مطرف خزّ»[1].

أما صاحبته عزة، فكانت:

من أجمل النساء[2].

وهذا يؤدي إلى تنافر بين النقيضين:

القبح	الجمال
القصر	الاعتدال
الرجولة غير مستوية	الأنوثة التامة

فكيف إذن يلتقيان؟ لا شك أن حبه لها هو أيضاً جانب من جوانب ذلك التعويض، أما حبها هي له، فكان حالة عرضية، انتهت بانتهاء زمانها خلدها شعره. إن شعره لا يكشف عن تبادل بين المحبين، بل يؤكد أن كثيراً هو الساعي وراء محبوبته، أما محبوبته المدّعاة، فهي في شغل شاغل عنه. فكيف ارتبط بها، أو كيف كانت بداية العلاقة بينهما؟ المهم أن الاثنين توافقا على أمر ما. اتفقا، أو هكذا شاءت الظروف أن تكون، أن يعشق هو الفتاة، وأن يلهج بذكرها، وأن تثيره، وتلبي عقدة النقص عنده.

إن حب كثير لعزة حب تعويضي، تعلّق بالمرأة الرمز، وظل في أحلامه معها.

إنه حب من جانب واحد، حب مرضي نفسي، وليس حباً صحيحاً من أجل الحب. إنه يتلذذ بالعذاب والحرمان من محبوبته، وكان في أول الأمر متخذاً ذلك الحب مجرد تقرب من فتاة جميلة، أظهرت له شيئاً من الشفقة، ثم انقلب هذا التقرب إلى رغبة حقيقية في اقتناء تلك المرأة، فعاش بين الرغبة والحرمان، يمني نفسه الأماني، وكلما ألح في طلبها، تيقن

---

(١) المرزباني، الموشح، ١٥١.

(٢) الأغاني، جـ ١٢، ص١٧٢.

الحقيقة المرة، وهي أنها بعيدة عنه، لا من حيث أن أهلها يمنعونها، أو يمانعون في زواجه منها، بل لكونه ـ كما أثارت مخيلته ـ لا يصلح أصلاً زوجاً لها، على الرغم من احتمال الممانعة من قبل أهلها، جرياً مع العرف والتقاليد العامة، حين يشتهر أمر المحبوبين من الناس في ذلك الزمان. وهو يخلق جوّاً من المماطلة والتلاعب فهو لن ينال منها قرباً أبداً، ولذا يشبعان فيه حس الألم والحرمان تعمد في البداية إظهار حبه لها ادعاءً، حتى يتحقق له تعذيب الذات الذي كان يعاني منه أشد المعاناة لفرط قصره ودمامته. إن حبه حب عذاب، حب لا أمل وراءه على الإطلاق، مما أدى إلى مضاعفة الآلام التي كان يحسها في داخله.

لعبت الدونية دوراً كبيراً في إضفاء طابع الألم والحرمان على شعر كثير. ثم كان الإخفاق في الحب عاملاً آخر من عوامل مضاعفة تلك المشاعر الحادة التي كانت تعتمل في نفسيته، ولذلك كان البكاء الصوت المرتفع دائماً في قصائده الموجهة إلى محبوبته، وكانت الدونية عنده يقابلها الفوقية والاستعلاء، فالحب محكوم بالإخفاق، وشعره يحمل كل معاني ذلك الإخفاق. وليست الخيبة في الوصول إلى مكان تلك المرأة أو الالتقاء بها، بل الخيبة في الحصول منها على موافقة على ذلك الحب. كان ذلك الموقف الذي عبر عنه الطرفان فريداً في مجال (الحب العذري). فإذا كانت العذرية، كما هو شائع، مجموعة معاني الحب والحرقة والألم، والإخلاص وصدق العاطفة، وتكون النتيجة أنه لا وصال ولا لقاء، وذلك إلى جانب قدر كبير من العفة، كما قيل عن كل من: جميل/ بثينة، المجنون/ ليلى، عروة/ عفراء، فإن هؤلاء، كما تعكس أشعارهم، كانوا على وئام، ولم تكن الدونية أو الفوقية هي الحائل بين لقائهما، إنما كان الحائل ظروف أخرى غير هذه، والدليل أن الموت كان هو الجامع بين هؤلاء، وكان هناك الأمل الذي يعبر فيه كل واحد منهم في سبيل اللقاء بالآخر. أما حالة كثير، فإن الوضع مختلف تمام الاختلاف، فهو الذي يتحرق، ويكابد تباريح الشوق، أما هي، فمتفرجة عليه. هو الذي يطلب الموت، أما هي، فتطلب

الحياة. هو يسعى حثيثاً خلفها أينما كانت، أما هي، فمعرضة متنائية عنه. هو دائماً خلفها، وهي دائماً أمامه. هو دائماً في الحضيض ـ الدونية، وهي دائماً في المرتفعات ـ العلوية. هو باكٍ، وهي لا تبالي ببكائه. هو يشكو، وهي لا تجيب شكاته. هو يستجلب العذال والوشاة والحساد والغيارى، وهي لا ترى أحداً من هؤلاء. كل شيء يعكسه، يظهر أنه الخاسر، وهي الرابحة. كل شيء يبين القهر والقمع اللذين انصبا على نفسيته. حب كثير حب تعويض عن عقدة نقص وجدت كمالها في هذه المرأة جعلها تصبح في عداد مشهورات النساء المذكورات بالحسن والجمال، فكانت لها القدرة على جاذبيته والتأثير عليه، والتلاعب بعواطفه.

ويبين هو تلك الحالة حين يشير إلى أن من أسماهم بالواشين يحسبونه متصفاً بذلك الحب، فيقول:

فلا يحسب الواشون أن صبابتي   بعزة كانت غرة فتخلت

ولتأكيد ذلك، فهو يلجأ إلى القسم، إذ يريد أن ينفي عنه تلك الصفة، أو الإحساس الذي يستشعره الآخرون تجاه محبوبته، فيقول:

فوالله ثم الله ما حل قبلها   ولا بعدها من خُلة حيث حلت

إن موقف عزة منه واضح لا غموض فيه. إنها ترفضه كل الرفض، ولا تقبل به أبداً إلا من قبيل إشعال نار الشوق عنده حتى يهيج فيذكرها، كما يحاول تصويرها؛ وليس أدل على ذلك من وصفها بصخرة لا تستطيع الوعول التي تعيش على الصخور أن تمشي عليها، فهي صلبة مثلها:

كأني أنادي صخرة حين أعرضت   من العصم لو تمشي بها العصم زلت

أما الدونية والفوقية، فيمكن أن نجدها في عبارات الذل والخضوع التي دلل بها على عجزه وقصوره، وفي عبارات الترفع والاستعلاء التي تميزت بها حبيبته، في قوله:

فقلت لها يا عز كل مصيبة　　إذا وطنت يوماً لها النفس ذلّت

فهو قد وطن نفسه على الذل في مجابهة المصائب العظام، ومنها مصيبته في عزة التي أثبت استحالة الوصول إليها:

أباحت حمى لم يرعه الناس قبلها　　وحلت تلاعاً لم تكن قبل حلت

إن في هذا البيت دلالتين: الأولى أن عزة دائماً بعيدة عنه، وأنها تسلك مسالك لم يطرقها أحد من قبل، والثانية أن ذلك يرمز إلى تلك الفوقية التي تمارسها عزة عليه، والدونية التي يستشعرها هو لعدم استطاعته الوصول إلى تلك البقاع المرتفعة. إننا نشاهد دائماً أن عزة في صعود، فهي لا تسلك طريقاً مستوية، ولو سلكت تلك الطريق المستوية، لانعدم الحس بالدونية عنده، ولكن اللاشعور يفرض عليه دوماً حس الضعة والاتضاع، فهو يصورها صاعدة في علو، ويصور نفسه عاجزاً عن إدراكها.

كما يصور البيتان التاليان أدق تصوير موقفها منه، إنه عاشق، هائم بحبها، وهي غير مبالية به، بل تحتقره، وأن هذا الاحتقار هو أشد وقعاً عليه مما عداه، إذ يحرك عنده الشعور بالنقص الذي يثور في داخله، ولا يستطيع أن يتغلب على هذا الشعور بالتمرد عليه، بل يستسلم له، فيزيده عذاباً وألماً:

أريد ثواء عندها وأظنها　　إذا ما أطلنا عندها المكث ملّت

فوالله ما قاربت إلا تباعدت　　لهجري ولا أكثرت إلا أقلّت

أليس هذا هو بؤرة عقدة كثير؟ إنه لم يشر حتى إلى حسن معاملته لها، بل إلى صدودها وأي صدود عنه. إنه يقول: «أظنها»، ليكشف عن إحساسه العميق بمدى النفور أو الاحتقار الذي تكنه له عزة، لا بل إن القسم كان تأكيداً لتلك الجفوة من قبلها، للألم الشديد من ناحيته، فهي تمارس معه الاحتقار إلى أقصى درجاته، فهي معرضة عنه، ساخرة منه «لهجري»، وهي لا تطيق حتى الحديث معه، وذلك لأنها لا تحبه، إنما تستغل عواطفه، وتستثيره «أكثرت/ أقلت».

وهي تعلم أن تلك هي الطريقة الوحيدة التي يمكنها بها أن تستبقيه مدة أطول في حبها، وأن توهمه أن هناك أسباباً أخرى تحول بينهما، مع أن العلاقة بين الاثنين واضحة كل الوضوح، فكثير يطلب دوماً. فهل يعود ذلك إلى أنه كان أحمق؟ إن قصيدته هذه لا تكشف عنه أي نوع من الحمق أو العته، بل تكشف عن شاعر حساس جداً، ذكي جداً، قادر على ربط العبارات وخلق الصور، وصياغة المعاني، مع جمال رائع في الموسيقى وانتقاء الألفاظ. فهو إذن ليس مُحَمَّقاً، وليس معتوهاً ـ مع أن الجنون رُمي به قيس بن الملح ـ وإنما هو شاعر قدير، متميز الذكاء والحضور، وما حمقه ذلك إلا تلك العقدة النفسية الخطيرة التي لازمته، ونشأت معها، فطلب لها الكمال والجمال، وكانت كل تعبيراته وتصرفاته بناءً على توجيهات عقدة النقص تلك ومن تأثيرات العقل الباطن عليه. ولذلك وطن نفسه على الذل والخضوع، لتحقيق الكمال، وبادعاء أن امرأة في مستواها الاجتماعي، وهي ضمرة من قريش، تحبه، وفي كونها امرأة جميلة تفوق كثيرات من جنسها، تعلقت برجل في مثل دمامته وقبحه، ولكن كل ذلك لم يغن شيئاً، فشعره يكشف عن حقيقة الأمر كما هو، ومن هذا المنطلق يمكن تفسير كل أقواله وأفعاله الأخرى في الحياة ومع الناس.

ويكشف لنا التقسيم التالي بون المفارقة بينهما، وانعكاسها على شخصيتهما.

كثير	**عزة**
ما كنت أدري قبل عزة ما البكا	-
ولا موجعات القلب	-
	تولت [أي انصرفت عني وابتعدت مولية تركتني لوحدي]
صبابتي	لا حل بعدها/ ولا قبلها من
خلة حيث حلت	-
ما حل قبلها ولا بعدها من خلة	-
يوم/ أيام أخرى عظيمة	-

-	كانت [هي] تقطع الحبل بيني
وبينها	
كل مصيبة وطنت لها النفس [عند]	-
-	أباحت حلت
أريد ثواء	ملت
قاربت	تباعدت
-	هجري
أكثرت	أقلت
	للمليك استذلت [أي لغيري]
داءمخامر	-
أفيئي/- احسني	-
-	تقلت
ما أنا بالداعي ولا شامت	-
تهيامي	-
المرتجى	غمامة اضمحلت
إني - محمل	غمامة ممحل
أنادي	أعرضت
-	صخرة
-	صفوحا بخيلة
-	ظنت
القلب اغترارة	-
وطنت النفس ذلت	-
شددت	حلت
للعين تذراق إذا ما ذكرتها	-
للقلب وسواس إذا العين ملت	-
قلوصي قيدت	-
تمنيتها	-

المتنبي
الشخصية والشاعر

واسمه على الأصح أحمد بن الحسين الجعفي، شاعر وُلد ونشأ بالكوفة، توفي أبواه وهو صغير، فتكفلت برعايته وتربيته جدته. ثم غادر الكوفة إلى الشام حيث استقر به البقاء مدة عند بدر بن عمار، ثم رحل إلى سيف الدولة الحمداني، ومكث عنده مدة، انتقل بعدها إلى مصر، فمدح كافوراً الأخشيدي، وبعد ذلك لقي حتفه في البادية وهو عائد من مصر[1].

إن تاريخ المتنبي حافل بالأحداث وبالمغامرات. إنه تاريخ تصاحبه المتغيرات في كل رحلاته وأسفاره. لقد جعل المتنبي من أيامه صفحات متجددة على طول الوقت، منذ كان صبياً، وحتى دخوله الكوفة بعد فراره من مصر.

والمتنبي ليس بالشخصية العادية، أو الرجل الذي لا يقف معه الزمن

---

(١) شفيق جبري، «المتنبي»، مجلة المجمع العلمي العربي (دمشق)، ص/ ٢٧٧، ص/ ٢٨٣ ـ ٢٩٠، ص/ ٣٩٤ ـ ٤٠٢، ص/ ٤٤٨ ـ ٤٦٠، مجلد ١٠ ـ ١٩٣٠ م محمود محمد شاكر، «المتنبي»، المقتطف، ص/ ١، ص/ ١٢، ص/ ١٧، ص/ ٢٤ ـ ٢٥، ص/ ٣٣ ـ ٣٤، ص/ ٨٠ ـ ٨٨، ص/ ١١٨ ـ ١٢٢، / ١٤٢ ـ ١٥١، ص/ ١٦٦ ـ ١٦٨. مجلد ٨٨ ـ ١٩٣٦ م.

محمد يوسف نجم، زمن خلاص الفرد إلى خلاص الجماعة»، الآداب ص/ ١٣ ـ ١٦، ص/ ٦٠ ـ ٧١. عدد ١١ نوفمبر ١٩٧٧ م، السنة الخامسة والعشرون.

مدني صالح، «مع المتنبي وطه حسين»، آفاق عربية، ص/ ٧٤ ـ ٨١، عدد ٢ آب ١٩٧٨ م، السنة الثالثة.

عبد الغني الملاح، «المستشرق بلاشير والمتنبي»، آفاق عربية، ص/ ١٠٠ ـ ١٠٧. دد ١ أيلول ١٩٨١ م، السنة السابعة.

إلا وقفات قصيرة؛ إنه رجل مليء بالطموحات التي كانت تؤرقه، فتسهره، وهو يلح في سبيل تحقيقها. كان المتنبي صدى لعصره، ومرآة تنعكس عليها قضايا زمانه. في ذلك العالم الصاخب، عالم القرامطة، وهم يوجهون هجماتهم الشرسة على الكوفة، موطنه، وعلى غيرها مما تنالها ضرباتهم، في ذلك العالم الذي زحفت فيه الأعاجم، معلنة الاستيلاء التام على السلطة في بغداد، تاركة الخلافة العباسية اسماً على مسمى، بعد أن استشرى نفوذها الذي كان لا بد أن يصل إلى تلك النهاية بمضي العمل الدؤوب، في ذلك العالم الذي يتحرك فيه الروم من الشمال، وتصبح مصر مسلوبة القوى أمام جبروت المماليك، في ذلك العالم الذي اندفعت فيه القبائل العربية، ودون ضابط في تحركات دافعها الفردية وحب السلطة، في ذلك العالم الصاخب، ترعرع المتنبي، وشق طريقه في الحياة، صاخباً مثل أحداث عصره، متمرداً مثل كل الأقوام المتمردة، وطموحاً كبقية الطامحين.

يقول ابن رشيق: «ظهر المتنبي فشغل الناس وشغل الناس به»[1]. ويحاول الدارسون، قدماؤهم والمحدثون، أن يجدوا تفسيراً منطقياً لهذه الظاهرة العجيبة، ظاهرة المتنبي. وانصب النقد القديم على لغة الشاعر، وما فيها من غرابة وتعقيد، وعلى شعر الشاعر، بما فيه من سرقة ومن أخيلة، وبعض آخر راح يتعاطف معه، أو يعاديه[2]. أما النقد الحديث. فحاول أن يوصل الماضي بالحاضر، فمن الباحثين من درس «ما» في شعر المتنبي، ومنه من درس «حركة المعنى» عند المتنبي، ومنهم من ركز على «التعقيد» في أسلوب المتنبي. وهناك باحثون آخرون حاولوا أن يحللوا شخصية الشاعر النفسية، مستفيدين في ذلك من مدارس التحليل النفسي، كما فعل

---

(١) أبو علي الحسن بن رشيق، «العمدة» تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ج ١، ص/١٠٠، الطبعة الثانية ١٩٥٥ م، مطبعة السعادة ـ مصر.

(٢) علي أدهم، «المتنبي في موازين النقد» الكتاب العربي، ص/٧، عدد ١١، مجلد ٧ ـ ١٢.

يوسف اليوسف. وهناك من حاول أن يجمع بين المناهج، كما فعل شفيق جبري، ومحمود محمد شاكر. وهناك دراسات متعددة حول هذا الشاعر العملاق الذي شغل الناس حقاً.

ولكن، لماذا شغل المتنبي الناس؟ تكاد الآراء تجمع تقريباً على أن السبب يكمن في لغة الشاعر وأسلوبه، وما تميز به من شخصية. وهناك من يرد على ذلك إلى أن تعاطفنا مع المتنبي تعاطفاً كبيراً لما يثيره فينا من إحساسات كـ «النرجسية» في رأي اليوسف، و «المالوليخا» في رأي شفيق جبري، أو ما أسماه عبد العزيز الدسوقي: أسوار عالم المتنبي، وحدده بـ «الحزن، والطموح، والتمرد، والهروب من النفس» أو على حد تعبير جليل كمال الدين «في كل منا متنبي». إنه على الرغم من جدّية البحث في نفسية المتنبي، فإن قبول القول بكون المتنبي مصاباً بعقدة «النرجسية» أمر متروك للأبحاث المقبلة، لكي تقرر في ذلك رأيها. ولكن يبدو أن المتنبي كان محباً لذاته، كان رجلاً يشعر أنه يفوق الآخرين، فهو مصاب بـ «حب الذات». أو بشكل آخر، كان يشعر بقيمة نفسه ويقدرها حق تقديرها، ومع أن «النرجسية» يمكن ترجمتها إلى «حُبّ الذات»، إلا أن «النرجسية» «كمرض نفسي»، ربما لا تنطبق على المتنبي ذي الشخصية القوية والرؤية البطولية الشامخة. لقد قيلت «النرجسية» عن أبي نواس وابن الرومي وهما شخصيتان متناقضتان، كما أنهما شخصيتان مختلفتان كل الاختلاف عن شخصية المتنبي. ربما كانت «النرجسية» موجودة في كل واحد منا، ولكن كونها مرضاً، أمر يحتاج إلى توجيه وتقييد.

وهكذا

فإن القول بأن المتنبي رجل جبان، في حين يأتي باحث آخر، فيقول: إنه بطل، لأمر أيضاً يحتاج إلى توثيق وإيضاح. أما كونه جباناً، فهذا أمرٌ يصعب تصديقه، وهذا شعره يشهد أنه شعر بطولي. قد يقول أصحاب هذا الرأي إن شعره البطولي تعويض عن جبنه وخذلانه. وهنا تصبح المسألة

مسألة قبول أو رفض، ولعل الميل إلى القول بكونه بطلاً أقرب إلى التوفيق، لينطبق شعره مع نفسيته الثائرة والمتمردة، والرافضة كذلك. يقول ابن الأثير: «وأنا أقول فيه قولاً لست فيه متأثماً ولا منه متلثماً وذلك أنه إذا خاض في وصف معركة، كان لسانه أمضى من نصالها، وأشجع من أبطالها، وقامت أقواله للسامع مقام أفعالها، حتى يظن أن الفريقين قد تقابلا، والسلاحين قد تواصلا، فطريقه في ذلك يضل سالكه، ويقوم يعذر تاركه، ولا شك أنه كان يشهد الحروب مع سيف الدولة، فيصف لسانه ما أداه عيانه». أمّا أن المتنبي شعوبي، فهذا أمر لا يقوم عليه دليل على الإطلاق، بل إن العكس صحيح تماماً، لما في شعر المتنبي من عصبية عربية بدوية.

لقد أثار محمود محمد شاكر قضية حب المتنبي لخولة أخت سيف الدولة، وأنها كانت وراء فساد العلاقة بين المتنبي وسيف الدولة، نتيجة لتدخل خصومه من أمثال أبي فراس الحمداني[1]. وقد حاول أن يعيد ترتيب أوضاع الحكايات التي دارت حول نسب المتنبي وادعائه النبوة. ومع أن بحث محمود شاكر كان بحثاً رائداً، متبعاً المنهج التحليلي التاريخي، وهكذا فعل شفيق جبري، إلا أن قضيتي الحب والنبوة لا زالتا موضع بحث واستقصاء. وربما أمكن قبول ذلك أو رفضه، وقبول الرأي القديم بكون الشحناء والبغضاء، والغطرسة والكبرياء، هي التي سببت ذلك النفور بين سيف الدولة والمتنبي. أما أن تكون قصيدته التي مطلعها:

واحر قلباه ممن قلبه شبم   ومن بجسمي وحالي عنده سقم

هي بكاء على فراق المحبوبة خولة، فهو أمر يمكن توجيهه الوجهة الأخرى، وهو أن المتنبي إنما يفارق سيف الدولة لا خولة، وهو إنما يشكو سيف الدولة لا خولة، وهو إنما يعاتب سيف الدولة لا خولة، وهو أخيراً

(١) محمود شاكر، «المتنبي»، المقتطف. ص/ ١٣٠ - ١٤٠.

إنما يحب سيف الدولة لشخص سيف الدولة، لا أن يحب سيف الدولة في شخص خولة. لقد أحبَّ المتنبي سيف الدولة، إذ رأى فيه مثلاً لكل أحلامه وطموحاته التي أخفق في تحصيلها. لقد رأى المتنبي في سيف الدولة، المتنبيَ في واقع أحلام يقظته، وفي تصوراته ومشروعاته: الرجولة، والبطولة والشجاعة، والعروبة، إن لم تكن العَلَوية أيضاً. وينطبق الشيء نفسه على تنبؤ المتنبي، فهل يعقل أن يصحب هذا اللقب أحمد بن الحسين طوال حياته، ثم يكون السبب حادثاً وإن كان جسيماً[1]؟!. المعقول جداً أن يكون هذا اللقب قد صحبَ المتنبي منذ طفولته، حين كان في الكتاب يطلب العلم، فيرى في نفسه تفوُّقاً على أقرانه من الصبيان، فراح يذيع عليهم تصورات الطفولة وأحلامها، وقد شهد التاريخ له بنبوغ شعري مبكر، ومحاولة لإبراز الشجاعة، وحب لإراقة الدماء، حتى وصفه اليوسف بـ «السادية». ثم لعل هذا التصور عند المتنبي امتد به زمناً، حتى لصق به، وشاع ذلك عنه. كما يبدو أن ألقاباً كتلك لا تأتي إلى أصحابها بهذه السرعة، ولا بدّ من ماض يوطدها. ولقب «المتنبي» لقب يبدو أن الأطفال في سنه كانوا يطلقونه عليه، وتحمله هو عابثاً في البدء، ثم صار نعتاً يوصف به. ولعل عبث المتنبي لازمه حتى سن متأخرة من شبابه. وبقيت دراسة محمود شاكر عن نسب المتنبي دراسة أقرب إلى الصواب من غيرها، لما يشيع في شعره من اعتداد بنفسه، وتضخيم لشخصيته.

ولكن

هل يجيب كل ذلك عن السبب في خلود شعره حتى تمضي الأجيال

---

(١) المصدر السابق نفسه، ص/ ٤٥ ـ ٥٢ اليوسف، القسم الثاني، ص/ ١٣٣. عبد الجبار محمود السامرائي «نبي القوافي ورب المعاني الدفاق»، البيان، ص/ ٥٦ ـ ٦١. عدد ١٣٨ سبتمبر ١٩٧٧ م. قارن بجبري ص/ ٣٨٥ ـ ٣٩٣، وانظر حسام محيي الدين الألوسي: «أضواء جديدة على نبوءة المتنبي»، مجلة كلية الآداب ـ جامعة بغداد، ص/ ٢٢٣ ـ ٢٧٨. عدد ١٠ نيسان ١٩٦٧ م.

والقرون، ويظل المتنبي بارزاً من بين جميع الشعراء، ومقروءاً عند جميع طبقات الناس؟ هل لأنه نرجسي، وفي كل منا نرجسية يخاطبها المتنبي؟ أو هل لأنه يخاطب الرجولة في كل واحد منا؟ وهل لأن المتنبي إنسان مهضوم، أو مظلوم، ونحن نشاركه عواطفه وآلامه، ولأنه يثير فينا الشفقة والعطف عليه؟ وهل لأنه ينقل لنا من الماضي المهترىء في عصره، صوت الثورة والتمرد الذي لم يقدّر له النجاح؟ لعل ذلك يكون صحيحاً، كما أنه ربما يكون صحيحاً أيضاً أن يكون المتنبي ذلك المتكبر المتغطرس الذي لم ير أحداً غير نفسه، قد أشعرنا بتفوقه وأوحى لنا بالنقص في أنفسنا، وقصورنا عن اللحاق به، وكانت الأجيال المتعاقبة تردد أقواله، حتى تخدّرت بتلك الأقوال، وأصبحت تستقبل كل شعره على أنه شعر شاعر عظيم، لا يمكن التطاول عليه، أو إدراك شأوه.

أشعَر المتنبي كلَّ من يقرأه أن شعره حقاً شعرٌ خالدٌ، يفوق الإدراك، وأنه لا يأتيه العيب من عن يمينه أو عن شماله. وأوحى المتنبي لقرائه، أو المستمعين لشعره بأن كافة الشعراء إنما هم دونه، وتبع له. ولذلك، فهو المتفوق دائماً، والمتقدم دائماً، وكان النقد الذي يدور حوله يتقاصر عنه، ولا يهز من منزلته، حتى استخدم خصومه القوة العملية للإضرار به وإيذائه، ومع ذلك ظل شامخاً، لا يأبه بهم، أو يتنازل عن مكانته التي وضع نفسه فيها؛ فهذه الأرستقراطية التي خلقها المتنبي لنفسه، وما صاحبها من ظواهر سلوكية: كالتكبر والغطرسة والاستعلاء، وما بث في روع الناس على مدى العصور من قدرة نفسية ولسانية، جعلت الناس يصدقون أن المتنبي حقاً ذلك الرجل الذي لا يؤتى من مأمنه، كما جعلته الشاعر الذي شغل به الناس عن سواه.

ثم لماذا لا يكون لنبوة المتنبي دخل في ذلك؟ ألم يقل هو:

ما مقامي بأرض نخلة إلا ... كمقام المسيح بين اليهود
أنا في أمة تداركها الله ... غريب كصالح في ثمود

ألا يجوز أن يكون ذلك الرجل الذي ظن نفسه نبيّاً، ولكن الناس سموه متنبياً، يحس في نفسه بنوع من التسامي، وأنه يستنزل تصورات ظنها قرآناً؟ ويمكن الاستدلال من ذلك على أن حالة من حالات الذهول كانت تصحب المتنبي، وأنه في حالته تلك، أو حالاته، كان يتنزل الكلمات، ويجردها من مادياتها، فتصبح قِطَعاً شعورية من لا شعور المتنبي، كما تخفق بخفقات علوية، تعود بها إلى تجريداتها البدائية الأولى، سيما أن المتنبي عاش في الكوفة التي هي شبه قرية بدوية، خلاف البصرة، كما كان مولعاً أشد الولع بالبادية وأهلها، وكانت عفوية الألفاظ، أي تلقائية إبداعها، ذات فعالية كبيرة، وصدى عميق في شعره، لما تحمله من إشعاعات، وتحمله من معانٍ تقربها إلى منطوقات الصوفية وحركاتهم، وقد لوحظ اتجاه صوفي في شعر المتنبي.

وعلى العموم، فمهما قيل في المتنبي، أو في شخصية المتنبي، ومهما قيل في شعره، فسيظل المتنبي ذلك الشاعر، أو تلك الشخصية التي تغري كثيراً من الباحثين في كل عصر، ومن كل قبيل، بالولوج فيها، وارتياد مجاهلها، كما سيظل المتنبي تلك العبقرية الفنية المتجددة التي لا يتردد الباحثون في محاولة فك ألغازها وجاذبيتها، ولذلك قال شفيق جبري: «قد تهزنا في المتنبي محاسن شتى أذكر منها حسن المطالع وحسن التقسيم وسيافة الأعداد والإبداع في التشبيهات والتمثيلات وافتضاض أبكار المعاني، وقد تؤذينا في هذا الشعر مقابح متباينة. لكن هذه المقابح لا تعفي على محاسنه، هذه المحاسن لا تؤلف جملة عبقريته، فإن في لغة المتنبي وفي شعره شيئاً لا أدري ما هو ولعل هذا الشيء إنما هو صورة روحه، فإذا كانت هذه الروح إنما هي روح ملك جبار، فالصورة التي تستهوينا في شعر المتنبي وفي لغته إنما هي صورة الشاعر الجبار»[1].

---

(١) جبري، ص /٧٤٣.

المتنبي والبحث
عن العروبة والشجاعة

يقول الثعالبي:

«فليس اليوم مجالس الدرس أعمر بشعر أبي الطيب من مجالس الأنس، ولا أقلام كتاب الرسائل أحرى به من ألسن الخطباء في المحافل، ولا لحون المغنيين والقوالين أشغل به من كتب المؤلفين والمصنفين. وقد ألفت الكتب في تفسيره، وحل مشكلة عويصة، وكثرت الدفاتر على ذكر جيده ورديئه، وتكلم الأفاضل في الوساطة بينه وبين خصومه». ويقول الواحدي: «دعاني إلى تصنيف هذا الكتاب اجتماع أهل العصر قاطبة على هذا الديوان، وشغفهم بحفظه وروايته، والوقوف على معانيه، وانقطاعهم عن جمع أشعار العصور جاهليها وإسلاميها إلى هذا الشعر، واختصارهم عليه في تمثلهم ومحاضراتهم، وخطبهم ومخاطبتهم، حتى كأن الأشعار كلها قد فقدت». ويقول صاحب «الصبح المنبي»: «ولم يسمع بديوان شعر في الجاهلية ولا في الإسلام شرح مثل الشروح الكثيرة لديوان المتنبي، ولا تداول في ألسنة الأدباء في نظم ونثر أكثر من شعر المتنبي». ويقول ابن رشيق: «ثم جاء المتنبي، فملأ الدنيا وشغل الناس».

ولا زالت شخصية المتنبي غامضة، ولا زال البحث في تاريخ حياة المتنبي يتطلب المزيد من الدراسة والعناية. ذلك لأن هذه الشخصية العجيبة الفريدة، فيها من الأسرار ما يحير حقيقة؛ فقراءة بضع قصائد من عيون قصائده تجعلك تعيد قراءتها مرات ومرات، وعندما تسمع إنشاد بيت من شعره تحتار في وصف ذلك، ولكنك لا تمل السماع ولا القراءة. إن حياة

المتنبي سلسلة من المتاعب والمحن، ونفسيته مليئة بالطموح والأحزان. هو شاعر حلق في سماء الشعر، حينما هبط صوت الشعر، وهو رجل ثبت في وجه الأزمات، بينما انهزمت عن لقائها الجيوش والجماعات. ولد في العراق، بعد أن خسرت العراق مركزها. ونشأ في الكوفة، بعد أن تلاشت مكانة الكوفة، رائدة اللغة والرواية. وهو عربي، أو قل يفتخر بالعروبة، بعد أن أصبح العربي غريب اليد واللسان. كل ذلك كان له أثره على تلك النفسية المرهفة الحساسة، وكل ذلك كان له تأثيره على ذلك العقل المفكر والمتأمل فيما حوله.

نشأ المتنبي في الكوفة من أبوين، أحسب أنهما عربيان، ولعلهما يكونان يمنيين، وربما علويين. وعاش في البادية يتصل بأهلها، ويستمع إلى أشعارهم ومروياتهم. في هذه الفترة تنامى عنده حسان جارفان.

العروبة والشجاعة ولكونه شاعر بالطبيعة، فإن الحس الشعري لديه كان يتقلب في إطار ذينك الحسين، ويخضع لتوجيههما. وهكذا نسمعه في مراحل صباه الأولى يقول:

ومجدي يدل على بني خندف   على أن كل كريم يماني

ولم تكن الكوفة مقراً آمناً، فكما هو معروف كان يسكنها غالبية من الموالي الفرس، مما ضاعف شعوره بعروبته، وكانت تتعرض لهجمات القرامطة النكداء في كل آونة، مما شحذ شعوره بعروبته، ولكن الكوفة وحدها كانت أعجز عن مواجهة ذلك التيار الذي هدد المشرق العربي بأسره. يقول معاتباً نفسه في صبرها على الأوضاع في بلده:

إلى أي حين أنت في زي محرم   وحتى متى في شقوة وإلى كم؟
وإلا تمت تحت السيوف مكرماً   تمت وتقاس الذل غير مكرم
فثب واثقاً بالله وثبة ماجد   يرى الموت في الهيجا جنى النحل في الفم

ازداد شعوره بفرديته وتميزه وأخذ ذانك الحسان يفعلان فعلهما،

فشعور العروبة وشعور الشجاعة أصبحا مكتملين الآن مع اكتمال شبابه، وتمكُّن شاعريته. وحيث إنه لم يلاق في الكوفة تنفيساً لهما، فإنه ابتدأ يفكر في منفذ آخر، لعله يستطيع أن يتخلص من خلاله من ثورتهما في دمائه بعد أن ثبت لديه أن الكوفة لم تعد تتسع لتياريهما. وهكذا كان عليه أن يرحل، فرحل متوجهاً إلى الأمراء في العراق. وحين وصل بغداد، حيث كانت سلطة الخلافة فيها هزيلة مائعة، يتحكم في تسيير أمور الدولة الفرس والديلم والترك، ازداد حنقه على تلك الأوضاع، وازداد عنده شعور العربي بتاريخه وماضيه، فقال:

أمط عنك تشبيهي بما وكأنه　　فما أحد فوقي ولا أحد مثلي

وربما كان في أولئك شجعان، ولكنهم غير عرب، أما الخليفة، فعربي، ولكنه تحت رحمة أولئك. ولم يكن بد من أن يتوجه نحو بادية الشام وبلاد الشام، فالعراق يفتقر إما لذا وإما لذاك. ولعله يجد في غرب العراق ضالته. إنه لا يبحث عن المال، ولا عن أي شيء غيرهما، فالمال يستطيع أن يجده عند أي قائد من قواد الدولة في العراق، حين يشيد به ويمدحه، وهكذا، فما عدا ذلك يستطيع البوح به، ولكن المهم أنه بحث عن شيء في نفسه أكبر من أي شيء آخر. ولعل ذلك الموقف من العراق، وحكام العراق، هو الذي دفع بعضهم إلى القول: إنه غير وطني، بل شعوبي، والحقيقة أننا لا نجد ذكراً للعراق أو الكوفة في شعره إلا إشارات ضئيلة جداً، فمنها يذكر الثوبة، موضع قرب الكوفة.

وليلاً توسدنا الثوية تحته　　كأن ثراها عنبر في المرافق

بلاد إذا زار الحسان بغيرها　　حصى تربها ثقِّبة للمخانق

وقوله فيها أيضاً:

وكم دون الثوية من حزين　　يقول له قدومي ذا بذاكا

أما بقية شعره، فيخلو من الحس الوطني تماماً، ذلك أن أبا الطيب

عربي بدوي، لا يؤمن بالوطن الإقليم، بل بالوطن العروبة، مضافاً إليها الشجاعة، أما الإقليم، فربما كان العراق، أو الشام، أو مصر، وهي مناطق النفوذ آنذاك. إن نظرته أعرابية خالصة، حتى إنه مع بقائه في الشام فترة لا بأس بها، واستقراره النفسي بعض الوقت هناك، لا نكاد نلمح إلا قوله يتغزل بالشاميات:

شامية طالما خلوت بها	تبصر في ناظري محياها
فقبلت ناظري تغالطني	وإنما قبلت به فاها
فليتها لا تزال أوبة	وليته لا يزال مأواها
قبل خدي كلما ابتسمت	من مطر يرفه ثناياها
ما نفضت في يدي غدائرها	جعلته في المدام أخواها

ومما يزيد الأمر وضوحاً عدم تأثره بالطبيعة، حتى في البلاد العربية، فنادراً ما وصفها هنالك، مثل قوله يصف مصيفه في حمص، وشتاه بالصحصحان:

إن أعشبت روضة رعيناها	أو ذكرت حلة غزوناها
أو عرضت عانة مقزعة	صدنا بأخرى الجياد أولاها
أو عبرت هجمة بنا تركت	تكوس بين الشروب عقراها

وقوله في بحيرة طبرية:

والموج مثل الفحول مزبدة	تهدر فيها وما بها قطم
والطير فوق الحباب تحسبها	فرسان بلق يخونها اللجم
كأنها والرياح تضربها	جيشا وغى: هازم ومنهزم
كأنها في نهارها قمر	حف به من جنانها ظلم

إنه أعرابي، موغل في الإعرابية، ومن كان هذا الحس العربي الشديد عنده، فهو ضد كل ما هو أعجمي. إن ما يعجبه هو الأعرابيات صراحة، أما غيرهن، فالقول فيهن عابر، لا يلامس مكنونات نفسه، يقول:

هام الفؤاد بأعرابية سكنت   بيتاً من القلب لم تمدد له طنب

وقال:

حسن الحضارة مجلوب بتطرية   وفي البداوة حسن غير مجلوب

ولهذا قال عن شعب بوان:

غريب الوجه واليد   واللسان

كما قال، لما فر من مصر إلى ابن العميد:

من مبلغ الأعراب أني بعدها   جالست رسطاليس والإسكندرا

وعلى العموم، فتكاد سياسة المتنبي، تتمثل تماماً في قوله:

وإني لمن قوم كأن نفوسهم   بها أنف أن تسكن اللحم والعظما
وفؤادي من الملوك وإن كان   لساني يرى من الشعراء
لا بقومي شرفت بل شرفوا بي   وبنفسي فخرت لا بجدودي

ويشير إلى غير العرب، ممن يأمرون على الناس:

وإنما الناس بالملوك وما   تفلح عرب ملوكها عجم
لا أدب عندهم ولا حسب   ولا عهود لهم ولا ذمم
بكل أرض وطئتها أمم   ترعى بعبد كأنها غنم
يستخشن الخز حين يلمسه   وكان يبري بظفره القلم

إنه عراقي حقاً، ولكنه لا يلامس العراق إلا كما يلامس خط التماس نقطة ما في دائرة.

وبعد أن فشل الدافع الأولي في حياته، في معايشة الواقع، ابتدأ يلح عليه إلحاحاً شديداً، لإيجاد مكان آخر، لعله يكون محطة أخيرة. ومن ثم انتقل إلى بدر بن عمار الأسدي والي طبرية، فوجد عنده أحد المطلبين اللذين يسعى لهما في مدحه:

أحـلـمـاً نـرى أم زمـانـاً جـديـداً　　　أم الخلق في شخص حي أعيدا
تـجـلـى لـنـا فـأضـانـا بـه　　　كـأنـا نـجـوم لـقـيـن سـعـودا

ومما قال أيضاً:

سـنـان فـي قـنـاة مـن مـعـد　　　بـنـي أسـد إذا دعـوا الـنـزالا

نقطة الارتكاز (الحلم)، هنا حقاً، كان يبحث دائباً عن ذلك الحلم، فإذا به يعثر عليه فجأة. وإنه شاعر انفعالي لم ينتظر حتى يمحص ذلك الحلم ويبلوه، بل هش له وبش، ولعل في الخيبة التي مني بها من قبل، دخل في هذه الفرحة الغامرة. أصبح بالقرب من بدر ينتعش رويداً رويداً، ليتوافق معه كلية، فقال فيه:

تـعـرف فـي عـيـنـه حـقـائـقـه　　　كـأنـه بـالـذكـاء مـكـتـحـل
أشـفـق عـنـد إنـفـاذ فـكـرتـه　　　عـلـيـه مـنـهـا أخـاف يـشـتـعـل

وهو أيضاً رجل شجاع، ولولا ذلك، لما عاش في خضم الأحداث هناك. ولعل أشهر قصيدة تمثل شجاعته هي قصيدة المتنبي في وصف لقاء بدر بالأسد، التي يقول فيها:

أمـعـفـر الـلـيـث الـهـزبـر بـسـوطـه　　　لـمـن ادخـرت الـصـارم الـمـنـحـولا

ولكن لسوء الطالع كان الشعور الآخر عند المتنبي الشجاعة، أعلى منه عند بدر، فبدر شجاع حقيقة، ولكن شجاعته في نظر المتنبي أقل من المستوى المطلوب، فقال في حزن بالغ:

أشـد الـغـم عـنـدي فـي سـرور　　　تـيـقـن عـنـه صـاحـبـه انـتـقـالا
ألـفـت تـرحـلـي وجـعـلـت أرضـي　　　قـتـودي والـغـريـري الـجـلالا
فـمـا حـاولـت فـي أرض مـقـامـا　　　ولا أزمـعـت عـن أرض زوالا
عـلـى قـلـق كـأن الـريـح تـحـتـي　　　أوجـهـهـا جـنـوبـاً أو شـمـالا

إنها أبيات تفيض بالألم والحسرة، فهذا الرجل الذي جاء يبحث عن

الرجولة، وجد في بدر مطعنا هو منه براء، فالمتنبي الشخصية المتعالية، التي تنظر إلى من دونها نظرة صغار، كان يظن أن بدراً يمتاز أيضاً، من ضمن خصال الرجولة، بالترفع عمن هم دونه، فقال:

عضب الحسود إذ لقيتك راضياً   رزء أخف على من أن يوزنا

ويكون بالتالي افتراق الشخصيتين، لافتقاد الشجاعة الكاملة في مواجهة موقف بسيط من مواقف الحياة، وهو هجوم الحساد من طرف واحد عليه.

ويخفت الحلم ويبهت، بعد أن أدرك أن بدراً ليس هو المحطة الأخيرة له، فنراه يقول في ألم شديد:

لا افتخار إلا لمن لا يضام   مدرك أو محارب لا ينام

كيف تستطيع نفسه الطموحة الوثابة أن تقر على الضيم، وهو ينشد الحلم الأكبر: وطبيعي بعد أن تجلى الموقف جلاء أن يرحل، ولكنه لن يعود إلى العراق، فالدافع الأول مفقود هناك، ولا بدّ أن يتوجه نحو مكان آخر. كانت الأنظار تتجه نحو سيف الدولة، عربي وشجاع. وحقا تمت المراسلة بينهما، وقدم المتنبي على سيف الدولة الحمداني.

وقبل التحدث عن علاقته بسيف الدولة، تجدر الإشارة إلى أنه في أثناء رحلته من العراق، وحتى قبيل اتصاله بسيف الدولة، مدح رجالاً عرباً وغير عرب، إلى مدح محمد بن طغج الأخشيدي التركي، لأن المتنبي يقدر الشجاعة في هذا القائد الذي وقف في وجه الروم، ولكن من الطبيعي ألا تدوم العلاقة بينهما، لأنه ينقص ابن طغج ناحية الفردية. قال فيه:

فمن كالأمير بن بنت الأمير   أو من كآبائه في الجدود

وجاءت قصيدته باردة، ليست على غرار قصائده التي تتدفق حيوية وجمالاً، ومدح بعد ذلك من العرب علي بن إبراهيم التنوخي، فقال فيه:

وإني عنك بعد غد لغاد   وقلبي عن فنائك غير غادِ

إنه يحبه حب العربي لعروبته، ولكنه ليس بالرجل الذي يمكن أن يجد عنده مطلبيه كاملين، هو سيظل وفياً لذلك الحب، أما مستقره، ففي غير جوار علي هذا في اللاذقية. التنوخيون رضوا باللاذقية، أما هو، فلن يرضى إلا بقوم يعيشون في مخيلته، موائدهم الحروب، ومساكنهم ظهور الخيل، وغناؤهم فرقعة السلاح، وأصلهم كريم:

عش عزيزاً أو مت وأنت كريم   بين طعن القنا وخفق البنود

ومثل التنوخي المغيث بن علي بن بشر العجلي، وفيه يقول:

وقبض نواله شرف وعز   وقبض نوال بعض القوم ذام

ولكن المال ليس هو المطلب، إنه وسيلة، وليس غاية عنده. وهكذا كان يجد في البحث عن هذين الدافعين، وربما دفعه ذلك إلى مدح غير العرب، إذا توافرت فيهم الشجاعة، وربما اضطراراً للمدح ـ أما سعيه أصلاً، ففي سبيل تحقيق تلكما الغايتين، حتى إنه ينظر إلى العلويين، على الرغم مما لهم من المنزلة الدينية آنذاك، في ضوء ذينك الدافعين، يقول في طاهر العلوي:

إذا علوي لم يكن مثل طاهر   فما هو إلا حجة للنواصب

فحتى العلويون، إذا لم يتميزوا بهما، فهم في نظره، لا يستحقون المجد والفخار، بل هو يجردهم حتى من ذلك الادعاء، حين لا يتحققان فعلاً، فيقول:

وفارقت شر الأرض أهلاً وتربة   بها علوي جده غير هاشم

وملاحظة جد مهمة في هذا الصدد، إن مدحه في أولئك من أمثال ابن طغج والتنوخي والطاهري وغيرهم، عدا بدراً، يتسم ناحيتين:

١ ـ إذا مدح غير العرب كابن طغج، جاء مدحه بارداً متكلفاً.

٢ ـ إذا مدح العرب، جاء مدحه صادقاً، ولكنه مشوب بالحزن والتأثر.

وبديهي فإن مدحه لغير العرب اضطرار، ومدحه للعرب فيه ألم، لعجزهم عن تحقيق الشجاعة.

وعلى العموم، فها هو الآن بين يدي سيف الدولة، ومن الصعب تقصي أشعاره فيه، فهذا معروف في الأدب، مشهور بسيفيات المتنبي. ولكن نشير إلى قصيدتين له، الأولى:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم وتأتي على قدر الكرام المكارم
وتصغر في عين الصغير صغارها وتعظم في عين العظيم العظام

وفيها يقول:

وقفت وما في الموت شك لواقف كأنك في جفن الردى وهو نائم
تمر بك الأبطال كلمى هزيمة ووجهك وضاح وثغرك باسم

هنا تراءت لنا شخصية العربي الشجاع أو الحلم. إنه الآن المتنبي حقيقة. يرتفع الصوت الذي كان متألماً متشكياً ليعبر بملء جوفه عن الفرحة والزهو. سيف الدولة هو المتنبي، والمتنبي هو سيف الدولة. إنه لا يتحدث عن قتال سيف الدولة، بل عن قتاله هو، وفرحته هو، وافتخاره هو، لأن الشخصيتين اتحدتا الآن، وتحقق لديه كل أحلامه وآماله، وعلى هذا النحو يمكن دراسة سيفياته كلها، على أساس أن المحارب الحقيقي فيها هو المتنبي الذي يطل من خلال أعمال سيف الدولة. الفعل لسيف والقول للمتنبي.

ومع الأسف الشديد، فإن هاتين الشخصيتين لم تتحققا إلا في الميدان العسكري، أما في وقت السلم، فإنهما مفترقتان: الأولى، شخصية ملك حاكم، يدير ويسير الأمور، ويخضع له العامة والخاصة، والثانية، شخصية شاعر فارس، كأي شاعر في البلاط. لم يدرك سيف الدولة ولا جلساء سيف الدولة أن المتنبي إنما يعبر عن ذاته في كل تلك الأقوال، ولم يدرك المتنبي أن سيف الدولة ينتظر المدائح تمجيداً له وحده. ولعل هذا هو السر

الذي من شأنه كان من ينتقده يرى أنه يترفع عن ممدوحيه، أدرك المتنبي أنه ليس حاكماً، بل شاعراً، وسيظل إلى أن يموت، وهكذا كان:

عروبة + شجاعة + حاكمية	عروبة + شجاعة + شاعرية
سيف الدولة	المتنبي

هكذا وقع التعارض بين الشخصين، وتحقق الإخفاق الكبير في حياته، فجاءت ميميته الحزينة التي يقول فيها:

واحر قلباه ممن قلبه شبم ... ومن بجسمي وحالي عنده سقم

ولأول مرة نلاحظ أن السلب، لا الإيجاب، إذ كان في كل مرة هو الأعلى، أما الآن فإنه لا يستطيع أن يستمر في العلو، فالأبواب سدت تقريباً كلها أمامه، وهو جرب كل الأمراء والقادة في المناطق البدوية أو شبه البدوية. ولهذا، راح حس الهزيمة يغور بداخله، ليأتي على أغلى شيئين عنده: هما العروبة والشجاعة، وكان لا بدّ أن ينتهي، إن عاجلاً أو آجلاً. ولولا شيء من أمل عليه في استدراكهما، لتقضي عليه من فوره. ولهذا وجدناه يعمد إلى مصر، حاملاً أحزانه وهمومه، فهو يرى أن في مصر عند كافور، لا شجاعة ولا عروبة. وجاءت كل قصائده بكاء وألماً، ومنها:

كفى بك داء أن ترى الموت شافياً ... وحسب الأماني أن يكن أمانيا

ومنها:

عيد بأية حال عدت يا عيد ... لأمر مضى أو في الأمر تنكيد

بل لعل قصيدته في «الحمى» كانت إيذاناً بموته. إن حب البقاء هو الذي دفعه إلى مصر، ليموت موتاً بطيئاً بعد فراقه حلب. ولعل الرأي الذي يتردد في طلبه ولاية من كافور في قوله:

وليس عجيباً أن يزورك راجل ... فيرجع ملكاً للعراقين واليا

بعيد عن الصواب لأنه الآن في حالة احتضار منتظر إذ ربما كان يريد

منزل استقرار. ليس غير، بعد أن تأكد أن الأعراب غير قادرين على النهوض بطموحاته، وهو لذلك سيموت آسفاً. إن ترديد المتنبي لفكرة «السواد» في كافور تكشف عن الاحتقار والأذى اللذين لحقا لا بكافور، بل بالمتنبي، فالسواد رمز العبودية في شخصية كافور أكبر يأس لحق به، وهو الذي رفض البياض في ولاة العراق. إنها محنة غائرة للأعماق في نفسيته، وهذا هو السبب الرئيس في بكائيات المتنبي عند كافور، في مقابل غنائياته في سيف الدولة وبدر بن عمار.

وعلى كل حال، دفعه حب البقاء إلى الذهاب إلى إيران. وهذه سخرية أخرى من سخريات الزمان، فهو الثائر على غير العرب، يلجأ الآن إليهم، فيمدحهم، ولكن الحقيقة أنها ليست مدائح، بل تلفظات الميت في لحظاته الأخيرة. إن محكوم عليه بالموت منذ أن غادر بساط سيف الدولة، فسيموت يوماً ما بعد ذلك حتماً. ولم يستقر في إيران، ودفعته منيته إلى أرض العرب حيث قتلته الأعراب. وكأن ذلك القتل ليس قتلاً للمتنبي، كشخص، بل قتلاً للعروبة والشجاعة، وتعبيراً صادقاً عن المأساة التي تحياها تلك البقاع في ذلك الزمان، لأنهم أخمدوا الصوت المعبر عن وجدانهم وعقلهم الباطن.

وهكذا فعلى ضوء تلك النتيجة، يمكن تفسير شعر المتنبي وعلاقاته، فهو لم يطلب العلوية، ولا الولاية، ولا المال، ولا الجاه، كما أنه يدحض دحضاً تاماً أي فرية حول نسبه، وإنما البحث كان عن: **العروبة والشجاعة**.

ميمية المتنبي

واحر قلباه ممن قلبه شبم ومن بجسمي وحالي عنده سقم[1]

يبدأ المتنبي قصيدته، وهو منفطر القلب، ومحطم القوى، منهزم أي انهزام. موقف حاسم من المواقف الشداد التي يتعرض لها هذا الهائم في طريق اللانهاية. ما أقسى اللحظة التي يرى فيها الإنسان كل آماله وأحلامه وهي تتهاوى، وقد كان يحس أنه ألقى عصا الترحال، واستقر به المقام، بعد طول عذاب وعناء. إنها لمأساة فاجعة، لا يحتملها إلا من اعتاد على أمثالها، أو من هو مهيأ لها، بل إن المأساة لتبلغ قمتها حين يصبح ذلك البنيان المتهدم مرتبطاً بعلاقة إنسانية، اتصلت فيها المشاعر، واتحدت فيها الأهداف، حين تصبح العلاقة التي كان أساسها التوحد في الشخصية: بين شخصية الشاعر وشخصية الملك الصديق، قد وصلت حد القطيعة والانبتات. في هذه اللحظات لحظات تأزم المأساة، لحظات اللاعودة، واللاعلاقة، تنبعث الهموم من سكينتها، وتتفجر الآلام من أعماقها، ولا يمتلك الشاعر، وهو يقف أمام المفاجأة، إلا أن يندهش، ويعجب متأثراً، ثم يصرخ، ويستغيث متسائلاً في حيرة قلقة، وفي انبهات مبهور[2]. المتنبي ذلك الإنسان الذي ظن أن عذاباته قد وصلت حدها الذي لا رجعة منه، وقد اعتقد في أعماق نفسه أن سيف الدولة خِدنه وصاحبه، بل حبيبه الذي

---

(١) «ديوان أبي الطيب المتنبي»: شرح أبي البقاء العكبري، تصحيح مصطفى السقا وآخرين، مط ـ مصطفى البابي الحلبي ـ مصر ١٩٢٦. جـ ٣ ص ٣٦٢ ـ ٣٧٤.

(٢) محمد مهدي علام ـ «المتنبي بين نفسيته وشاعريته»، مجلة مجمع اللغة العربية (القاهرة، ١٩٦٢) جـ ١٥ ص ١٨.

اصطفاه واختاره، لن يغدر به مثل بدر بن عمّار الذي انقلب عليه، نتيجة لتدخلات خصومه وحساده[1]، معتقداً أن سيف الدولة أكبر من الاستماع إلى النمائم أو الوشايات، مهما كانت مصداقيتها؛ وهو يعتقد أن هناك رباطاً مقدساً بين الاثنين، يصعب أن ينفك أو ينفصم، حتى لو أن الطرف الآخر لا يبدو عليه أنه يظهر إحساساته للمتنبي صاحبه. إذن، فالمسألة الفاجعة التي لم يستطع المتنبي أن يتحملها هي أنه لم يكن على استعداد قط لمثل هذا الموقف، ربما كان على استعداد لذلك مع بدر أو غير بدر[2]، أما سيف الدولة، فلا وألف لا. المتنبي متشبث بسيف الدولة، أو هو في الواقع، يعتقد أنهما متعلقان ببعضهما، فلا انفكاك أو انفصام. ولذا، فقد كان من الصعب عليه أن يستسلم لهذا الواقع المفروض. إنه لا يصدق أن سيف الدولة يقدم على إعلان القطيعة بشاعره. إن رفضه لهذا الواقع كان نابعاً من تساقط الصورة المحفورة في خياله لسيف الدولة، أو عن تبخر تلك الرؤى التي كان يضع سيف الدولة في إطارها، جاعلاً نفسه تعيش على أحلامها وأمانيها، أو من ناحية أخرى، عن الخيبة المريرة التي صُدم بها بعد أن انحرت الشخصية التي تقمصها، شخصية البطل العربي المقدام، الفارس الشجاع، والشاعر الهمام. كيف، إذن، تكون نتيجة كل ذلك على نفيسة البطل والفارس والشجاع والشاعر ـ الظل؟ إنها ستكون حتماً الفجيعة التي غص بمرارتها، وتجرع عقابيلها. في هذه اللحظة، لحظة تهدم كل الأخيلة والتصورات، لا يسعه إلا أن يشهق شهقة الألم والحرمان، معبراً عن المأساة وبعد الفاجعة. إن مصيبة المتنبي لم تأت، كما يظن من حب لامرأة، إذ يبدو أنه لو كان كذلك، لسمعنا صوتاً آخر منه، يتوجه لامرأة. ولكن الصوت ههنا صادر من رجلٍ، فيه كل خصال الرجولة، إنه سيف الدولة.

---

(١) محمود محمد شاكر، «المتنبي»، المقتطف، م ٨٨ ١٩٣٦، ص ٨٠ ـ ٨٨.

(٢) المصدر السابق، ص ١٢٩ ـ ١٤٤. قارنه بـ: شفيق جبري، «المتنبي»، مجلة المجمع العلمي العربي (دمشق)، ص ١٠ ١٩٣٠ ص ٦٧٥ ـ ٦٧٦.

والمتنبي هنا ليس رجلاً كما تصفه بعض الروايات، محباً للمال بخيلاً به، بل هو رجل محب للرجولة، بخيلاً بها. الرجولة في ميزانه لا تعادلها رجولة. الرجولة هي محور الارتكاز الذي يدور حوله شهيد الرجولة.

وقفة المتنبي لم تكن بكاءً على خولة، ولم تكن وقفة الرجل المتهافت على حطام الدنيا وتفاهتها، بل وقفة الرجل الذي يعيش الرجولة ويحلم بها. وكون الرجولة واقعاً أمر يسير، أما أن تكون إضافة إلى كونها واقعاً، حلماً يعبث بالرجل، ويؤرق لياليه، فهذا أمر صعب وشديد. ولذلك، فهو يعيش حياتين متلازمتين: حياة الواقع كإنسان يعيش حياته اليومية، وحياة الفنان الذي يحاول أن ينقل واقعه إلى مستوى أحلامه. وعلى هذا الأساس، كان قلقاً، قلق الفارس يخشى على رجولته من الجرح، وقلقاً، قلق الفنان الذي ما تزال الأحلام تؤرقه وتسبب له الكثير من المشقات. أما سيف الدولة، فهو يبادل الشاعر جانبه المعايش، ولكنه منفصل عنه بحكم كونه قائد دولة لا تترك له أمور الحرب والسياسة وقتاً للتفكير في أحلام هذا الشاعر، ومع هذا، فهو يستمع إليه وهو ينشده، فيخفف عنه ما لم يستطع إدراكه، ويبث فيه القوة والعزيمة، مجدداً فيه الحيوية والنشاط والأمل بمدائحه التي تخلد انتصاراته، رجولته. الصوت، والصوت هنا، ليس بصوت محب لامرأة على الإطلاق، بل ربما تكون كلمة الحب أخف وطأة من كلمة العشق، إذ المتنبي هنا عاشق لمحبوبه، وَلِهٌ عليه، وكَلِفٌ به، هو هنا يشكو، وشكواه ليست لفراق أنثى، فالصوت الرجولي الذي ينطلق من هذه القصيدة لا يتضرع لمحبوبة، أو يشكو من إخلاف وعدها فليس لديه متسع من الوقت لمثل هذه الأمور، إنه يريد أن يحقق أحلاماً، وها قد تحققت الأحلام في شخص سيف الدولة، فقد فرغ هنا لمعشوقه الملهم، المحبوب الذي تسلط على كل بواعثه، إنه البطل سيف الدولة/ أو البطل صورة المتنبي في الخارج. لذا كانت الفاجعة بالغة حداً ضاغطاً على نفسه، فجاء عتابه، كما سمى قوله به، بكاءً وشجواً، مما دعا إلى الريبة في ذلك، والوهم بأن هذه البكائية بكائية على محبوب. والواقع أنها بكائية على نفس المتنبي الذي لم

تسمح له الدنيا بأن يستمر فيها بعد أن قلبته كل مقلب. صرخاته تتعالى في هذه القصيدة، وأنينه يتردد في أرجائها وبهذا الصدق العاطفي أصبحت هذه القصيدة من روائعه، بل من عيون الشعر العربي.

يعلن منذ البداية فجيعة، يصرخ صرخة تدوي في مكان الإنشاد، إنه يبكي، ويعلن استسلامه وضعفه، لأنه خسر محبوبه، وفقد عشقه، فتهدمت صورته الجميلة الرائعة. بهذه الصرخة المدوية يتوجه لسيف الدولة دون غيره ممن حضر مجلسه، وهو يستمع للقصيدة وقت إنشادها، يتوجه إليه وحده في غير مباشرة، لأنه يشكوه، ويبكي على حبه الضائع له، ليس بكاءً على خولة أو غير خولة، بل بكاءً على سيف الدولة، وسيف الدولة وحده ليس غيره، يتوجه إليه في حزن مأسوي عميق وهو يصرخ به: واحر قلباه. عبارة واحدة، أو شهقة واحدة تتحشرج في صدره، ثم تنفلت مدوية خارج أسماعه. ليس صدفة البدء بـ «وا»، لأنه كان يستغيث، كان يتمزق في داخله، فلم يكن بد من أن تندفع الصرخة اندفاعاً محموماً من أعماق روحه المهزومة. «وا»: إنها ألم، إنها مناداة بالحسرة والويل، ثم ليس صدفة أن تكون «وا» بالذات دون غيرها؛ فاختياره لـ «وا» بالذات كان اختياراً لا شعورياً، لأنه كان صادقاً مع نفسه وظرفه، ولعل سر خلود هذه القصيدة واحتفاظ الناس بها، واحتفائهم بها، مرجعه إلى عنصر الصدق العاطفي فيها. هو شاعر امتلك ناصية اللغة، وورث جهود من سبقوه من شعراء ونقاد. وقد تضافرت هذه الذخيرة الأدبية والفنية مع الواقعة، وعلى هذا الأساس، فأنه لم يكن يفكر في قصيدته هذه غير مرة، هي ساعة إبداعها.

إذن، فهو منذ البدء يندب حظه العاثر، أو يبكي نفسه الحزينة، يبكي، لأن الرجل الذي عده صديقه، أو نفسه، دمر صورته في نفسه، وحطم ذاته، وهو يندب حظه كذلك، لأنه بذلك، أعلن موته، أي موت العلاقة بينه وبين سيف الدولة؛ وهذا يعني أن الآمال، والأحلام، والرؤى، كلها ستموت بعد أن تموت صورة البطل في خيال الشاعر. يضاف إلى ذلك أنه لم يُقبل على سيف الدولة، ويطول به المقام عنده، إلا لأنه رأى فيه محققاً

لكل إحباطاته الماضية. وعليه، فعندما تنقطع العلاقة بسيف الدولة، يتراجع إلى الوراء، عائداً إلى تلك الإحباطات القديمة. والعودة تعني انكساراً في نفسه، وتوسيع رقعة ذلك الشرخ المأسوي في أغوارها. ولهذا، كانت إقامة المتنبي في مصر، بعد لجوئه إليها نواحاً ونحيباً، وكان لا بدّ أن يموت قهراً. فقد كان باعث الندب إحساساً بالمأساة المقبلة، واسترجاعاً للمآسي الماضية، وعجزاً قاتلاً عن تنمية المستقبل واستثماره، لأن الشعور بالإخفاق كان أكبر من طاقته وإمكانياته.

والواقع أن الإحساس بالموت كان يصاحبه في كل أطوار حياته، منذ نشأته، كما لاحظ ذلك كثيرون. فلا غرابة أن يرثي نفسه قبل وفاته، فيقول: «واحر قلباه». ما أشد حرقة قلبه، إن هذه الحرقة تكاد تأكل أحشاءه، وتمزق نفسه. والذي يزيد من إحساسه بهذا الألم، برود مشاعر سيف الدولة إزاءه، وتجاهله له.

ويبدو أنه لم يكن على استعداد للقطيعة، ولم يكن متهيئاً للحرمان، بل فاجأه، ذلك مفاجأة جعلته في حيرة من أمره، وعتمت عليه الحياة، وجعلت شعوره بالغربة يزداد عمقاً وتأثيراً، كما عمقت في داخله شعوره بالضياع والفقدان. لقد وقف سيف الدولة موقفاً سلبياً تجاه الشاعر، لقد صد عنه، وأشعره بأنه ليس إلا شاعراً كسائر الشعراء، لا يطمح إلى تحقيق الصورة المرسومة في ذهنه عن صداقته للأمير. وبعد أن أفضى بكل آهاته وعويله في مطلع قصيدته، لم يجنح بعواطفه ويسترسل فيها، بل حاول أن يركزها ويثبتها، فبدأ يتخلص شيئاً فشيئاً من نواحه المتعالي، ويصوغ كلماته في قوالب تنتظم إيقاعاتها في توافق صوتي تتبادله الكسرة والفتحة، وتختتمه الضمة تمد اللحن باستمرارية دائمة، بحيث يظهر للقارىء ما تكنه من الكلمات من وحدات صوتية. ومع استيعاب موسيقى القصيدة، يأتي التضعيف كمنبّه، أو كنبرة عالية تجعل القارىء دائماً في حالة تيقظ لأحداث القصيدة؛ فهو يقول:

مالي أكتم حباً قد برى جسدي وتدعى حب سيف الدولة الأمم

نلاحظ مجيء المد في بداية البيت (مالي) فقط؛ ولكن البيت مشحون

بتوترات حادة جداً. التضعيف في (حبا، أكتم، حب) ويبلغ التوتر أقصاه في الضغط الشديد على التاء في (أكتم)، مما يدل على المعاناة الشديدة التي كان يعيشها. وقد جاء البيت كله دالاً على ذلك التوتر وتلك المعاناة.

لقد أوضح أن هذا الحب هو حب لسر يدركه في شخص سيف الدولة، تغلبه نفسه التي تتوق دوماً إلى الأمجاد والبطولات، يدرك أنه يحب أيضاً في سيف الدولة بطولته وشجاعته وإقدامه، وهذه خصال يمثلها في الحقيقة والواقع، ويشيد بها دوماً، وقد رآها تتحقق عياناً في سيف الدولة، لذا راح في البيت الذي يليه يقول:

قد زرته وسيوف الهند مغمدة وقد نظرت إليه والسيوف دم

يوضح هذا البيت شدة تعلقه بسيف الدولة ـ هو خدنه وصاحبه وصديقه الذي لا ينقطع عنه. يزوره في حالة السلم (وسيوف الهند مغمدة) ويشفق عليه، ويحنو عليه، ويريد أن يفتديه بنفسه (نظرت إليه)، أي كنت وقت القتال في جوف المعركة، صفاً بصف مع سيف الدولة، لا تهدأ نفسي، إذ لا أبالي بنفسي، بل أنظر خشية أن يصيبه مكروه. إنه يوم عصيب لنا نحن الاثنين، والموت محدق بنا جميعاً، هذه السيوف التي كانت مغمدة، تستل الأرواح وتنتزعها. إن ما يريده من وراء قوله (وسيوف الهند مغمدة/ والسيوف دم) أمران: الأول: أن هذه السيوف لا يهدأ لها قرار، فما إن تغمد، حتى تستل مرة أخرى، الوضع وضع استعداد، وقتال، ونفير دائم، إنها البطولات التي يحققها سيف الدولة حرباً، فيسجلها هو شعراً، وبهذا يتحقق له الناحية الحياتية كفارس مقاتل، والناحية الفنية كشاعر طموح حالم، يمثل تلك البطولات؛ والأمر الثاني هو أن السيوف التي تقطر دماً ليست سيوف الأعداء، وإن كانت كذلك، فهي ليست بالضرورة تلك، إنما المقصود هي تلك السيوف المغمدة، سيوف جيش سيف الدولة الظافرة المظفرة، ويبدو أن إعجاب المتنبي بسيف الدولة يرجع لسببين: الأول، سمو سيف الدولة، وما يتبع ذلك من صفاء ونقاء وبهاء، والسبب الآخر هو بطولته، ولذا جاء التركيز على ذكر السيوف المغمدة والمسلولة. وتحديد

هذين السببين بالذات يرجع إلى أنه يرى نفسه سيف الدولة، فهما صنوان اثنان، لا ثالث لهما، وتستمر القصيدة، ويستمر في إنشاده، ثم يقول:

يا أعدل الناس إلا في معاملتي فيك الخصام وأنت الخصم والحكم

البيت مضرب الأمثال في إساءة المعاملة وعدم الإنصاف. وكثير من الناس يردد هذا البيت في مواقف مشابهة يحسونها، فيتخذون هذا البيت تدعيماً لما يقولونه، ولعل السر في احتفاظ البيت بحيويته يعود إلى الصدق العاطفي الذي عبر به عن كربته. إن المتنبي في موقف مسلوب الإرادة فيه، إنه رجل ينتظر الحكم من جلاده. إن شعوره بالعذاب النفسي في داخله جعله يرى سلبيته وضعفه أمام التحديات. إن الصدق العاطفي في هذا البيت منبعه أيضاً ذلك الحب العميق الذي يكنه لسيف الدولة، فليست الخصومة في شيء من أمور الدنيا، إنما الخصومة في هذه الشخصية العظيمة. أساس الخصومة هذا الحب. المتنبي كما جاء في البيت الأول يحب سيف الدولة، بل يعشقه إلى درجة التنازع فيه. والمهم أن نلاحظ أن المتنبي لا يعبأ بالناس، خصومه، إذ هو لا يحتفل بهم على الإطلاق، إنما يخاصم رجلاً في مكانته نفسها، وفي رفعته نفسها. سيف الدولة هو المتنبي والمتنبي هو سيف الدولة. إذن، فالتنازع ليس لشيء خارجي عنهما، بل هو نابع من أحدهما. إنه نابع من سيف الدولة، سيف الدولة الذي أعرض عن المتنبي لسبب ما، قد يكون من قبيل إعراض المحبوب عن حبيبه، وأصاب الاثنين ما يصيب عاشقين حين يختلفان في وقت ما، ولذا يقول: «فيك الخصام وأنت الخصم والحكم». إن من أسرار دوام هذا البيت هو مزج العلاقة بينهما بالصورة التي يعرفها الناس عامة عن العشاق؛ فكأنه في هذا البيت بالذات يتضرع إلى محبوب يغدر به، وهو مستمسك به أشد الاستمساك، ولذلك يقول:

أعيذها نظرات منك صادقة أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم

يستخدم هنا عبارة (أعيذها)، وهي تنقلنا إلى ارتباط معناها بالشر، كما في الآية الكريمة «قل أعوذ برب الناس ملك الناس، إله الناس، من شر

الوسواس الخناس!!» إن العلاقة بين الاثنين ليست علاقة جفاء فحسب، بل هي علاقة عداء. لقد صرح أن هناك شراً حقيقياً بينه وبين سيف الدولة، وهذا الشر لا بدّ أن يكون مصدره شيئاً خطيراً، ليس كما يقال عن واقعة حدثت في مجلس سيف الدولة، بل لا بدّ أن يكون شيئاً أخطر من ذلك. ولكن القصيدة لا تدل على أن هذا الشيء الخطير هو حب المتنبي لخولة. ولكن، وكما سيتضح بعد ذلك، كان مصدره الحساد الذين استطاعوا أن يوغروا صدر سيف الدولة عليه. والأمر الآخر هو أن المتنبي يقول: «أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم»، بينما قال في البيتين الأولين «فيمن جسمه سقم»، «برى جسدي»، أي إن جسمي نحيل هزيل، وهنا جسمه ثخين بدين، «ورم». هل استخدم هذه الصفة مجازاً، لتأكيد معني اعتلاله ومرضه، أم أن المعنى جره إلى ذلك؟ ربما يكون قد وقع في تناقض، ولكن حيث إن المعني يراد به الدلالة على مبلغ الضرر الذي وقع عليه، فقد جاء ذلك تأكيداً له.

وبعد أن بين أن هناك عداءً حقيقياً بينه وبين سيف الدولة، ولم تُجد اعتذاراته لإنقاذ العلاقة بينهما، لم يكن بد من أن يعلن موقفه الصريح تجاه ذلك الموقف العدائي. فإذا كان سيف الدولة حكماً، فإنه لم يتصرف تصرف الحكم العدل، ولذا فمن حق المتنبي الآن أن يثور على هذه الأوضاع الاستفزازية. ولا بدّ أن يُبَصِّر ذلك الحكم الخصم بأنه على خطأ في جميع تصرفاته، وفي هذا الموقف الذي يتخذه، يتوجه بهجوم صريح لسيف الدولة قائلاً له:

وما انتفاع أخي الدنيا بناظره   إذا استوت عنده الأنوار والظلم
أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي   وأسمعت كلماتي من به صمم
أنام ملء جفوني عن شواردها   ويسهر الخلق جراها ويختصم

يقول له: إنك رجل أعمى البصيرة، ولست أعمى البصر، لأن لك ناظرين، ولكنك لا تميز بهما الصحيح من العليل، والجيد من الخبيث. إنك أشد عمى من الأعمى، وذلك لعدم تفريقك الظلمات من النور. لقد نظر الأعمى إلى أدبي، أما أنت، يا صاحب العينين، اللتين تنفثان، غضباً لا

خيراً، فلم تنظر إليه، أي لم تعرف قدره؛ بل إنك، أشد من ذلك، جامد فاتر، ليس لديك إحساس، فقد أسمعت كلماتي الأصم، أما أنت، فلم تدرك ذلك. وهكذا، فالناس كل الناس يدركون قيمة هذا الشاعر، أما أنت فلا. هجوم صريح، ومعاد لسيف الدولة، إنه إعلان الخصومة من جانب المتنبي، بعد أن أعلنها سيف الدولة من جانبه. ومع هذا البسط لجانب من جوانب القضية من جهة المتنبي، فقد وقع في تناقض كالسابق. لقد قال: «أنام ملء جفوني». فأقام نائب المصدر مقام المصدر، لتوجيه الانتباه إليه، وكان في البيت الأول يعلن حسرته وتألمه، وما جرى له من عذاب، نتيجة لعلاقته بسيف الدولة، مما يستدعي السهر والأرق والقلق، ولكنه هنا قال العكس، إنه ينام غارقاً في سبات عميق. وإذا كان هناك لهذا، فإنه ربما يكون نوعاً من التحدي لحساده ولسيف الدولة، وإلا فقد كان يمكنه أن يعبر عن ذلك بطريقة أخرى، ولكن يبدو أن المتنبي لا يعبأ بذلك، ما دام يخدم الهدف الذي يريده، وللنقاد أن «يسهروا ويختصموا» حول معانيه وأبنيته.

والناحية الأخرى التي ابتدأت في البروز بعد مجموعة تلك الأبيات التي كانت تتعادل فيها النسب بين المتنبي وسيف الدولة، هي بروز نغمة (الأنا)، بل المبالغة والتضخيم في وصف (الأنا). فالمتنبي بدأ يركز الحديث على نفسه. وكأنه بعد أن حاكم سيف الدولة، وبين موقفه منه، التفت إلى الحاضرين، ليقول لهم: هل تعرفون من أنا؟ أنا الذي نظر الأعمى... وهكذا، راح يحدثنا عن نفسه، مشيداً بها، وممجداً لها. ولعل هذا التمجيد أو الإشادة جاءت بمثابة العزاء لنفسه عن الخسارة التي مني بها بفقد سيف الدولة، أو بتعبير آخر، راح يرفع من معنوياته، وينتشل نفسه من وهدة الحضيض الذي آلت إليه نتيجة لظلم سيف الدولة. لذلك أخذ يبث في نفسه معاني القوة والعزيمة، ليحدث توازناً بين الذات والموضوع، وليحفظ لذاته البقاء بين الأمواج المتلاطمة التي تكاد أن تطيح به، يقول:

وجاهل مده في جهله ضحكي   حتى أتته يد فراسة وفم
إذا نظرت نيوب الليث بارزة   فلا تظنن أن الليث مبتسم

ومهجة مهجتي من هم صاحبها أدركتها بجواد ظهره حرم
رجلاه في الركض رجل واليدان يد وفعله ما تريد الكف والقدم
ومرهف سرت بين الجحفلين به حتى ضربت وموج الموت يلتطم

وقال:

صحبت في الفلوات الوحش منفرداً حتى تعجب من القور والأكم

يقال: بأن المتنبي يلمِّح هنا إلى مصدر الإهانة التي لحقت به، والتي تقول بعض الأخبار: إن محاولة اعتداء جرت عليه من بعض جلساء سيف الدولة، وإن سيف الدولة لم ينتصر له[1]، فكانت شكواه وتظلمه للبرود الذي قابل به سيف الدولة احتجاجه. ولكن القصيدة تسير في تيار نفسي واحد، وهي إذ تشير إلى ذلك، توقفنا هنيهة، ويبدو أن الإشارة هنا ليست إلى تلك المحاولة، وإنما إلى سيف الدولة، فسيف الدولة هو الجاهل، وهو الذي يشتكي الشاعر منه، أما أولئك الآخرون، فما هم إلا «زعنفة»، كما سيقول. فسيف الدولة عندما يبدي العداوة له، فإنما هو جاهل به، ويرى المتنبي أنه ليس بالصَّيد السهل، فما سكوته إلا ضحك على سيف الدولة. وإن وراء الضحك وحشاً كاسراً، يدمر الأعداء ويسحقهم (أتته يد فراسة وفم)، فهذا الوحش حين يضرب يضرب ضربات قاضية، فتمزق أياديه، ويقطع فمه. والتأكيد هنا واقع على صفة المبالغة «فرَّاسة» التي حين تفترس تفترس، أشد افتراس وأوجعه. ولا يكتفي بذلك، بل يعمد إلى التمثيل، لتقرير الصورة وتثبيتها، ويلاحظ ذلك في أبيات أخرى، فهو يقول:

إذا نظرت نيوب الليث بارزة فلا تظنن أن الليث يبتسم

فالمتنبي أسد، لأنه يظهر للأعداء سهل الجانب، ولكن حين يلحقه إيذاء، فإنه ينقلب وحشاً كاسراً، كالأسد الذي يبدو مبتسماً حين تظهر أنيابه، بل يبدو مستعداً للانقضاض.

---

(١) جبري «المتنبي»، ص ٣٩٩ ـ ٤٠١، ص ٤٤٩. محمود شاكر، ص ١٤٣ ـ ١٤٤.

ثم ينقلنا إلى صورة أخرى من صور شجاعته، إنها مطاردته لعدو يريد قتله. ولكن هذه الصورة تبدو مضطربة، وفيها تعثر «ومهجة مهجتي من هم صاحبها» يريد أن يقول: رب إنسان كل همه أن يقتلني استطعت أن أقتله فهو هارب مني وأنا ألحقه بفرس قوي أصيل. لماذا التركيز على عملية الفرار؟ أهو اللاشعور يعرض نفسه، وهو يخطط للفرار من حلب؟ أليس هذا التعثر، أو التلكؤ في التعبير، دليلاً على ملامسة اللاشعور؟ ثم لماذا استخدم كلمة (حرم)؟ لماذا هذا الإلحاح الشديد على صورة العدو التي يخلقها لذلك الفرس الذي لم يمتطه غيره (ظهره حرم)؟ إنه يبدو أن ذلك التعثر جاء نتيجة عدم صدق المتنبي مع نفسه في هذه الصورة، ولذلك نجده يتصور الحالة النفسية التي مر بها وهو هارب من حلب، بحيث صارت رجلاه رجلاً ويداه يداً واحدة. إنه هنا يشير إلى عزمه الهرب «لئن تركن ضُمَيراً..»، بل إن «ظهره حرم» تأكيد على معنى عدم اللحاق به، إذ إن هذا الفرس محرَّم على غيره، فهو مميز من بين جميع الخيل. ومع ذلك، فإن هذه الصورة لا تعني أنه جبان[1] بأية حال من الأحوال، لأنه رجل يفكر كثيراً قبل الإقدام على

(١) يقول صلاح الدين المليك: «أنشد المتنبي القصيدة الميمية معتذراً، وكان مجلس سيف الدولة حافلاً... وكان رد الفعل ضربة أسالت الدم من وجه الشاعر فماذا فعل؟ هل دفعته نفسه التي أفاض في الإشادة بها إلى الاحتجاج ورد الإساءة بالقول أو الفعل؟ هل أسعفته شجاعته التي تغني بها وقوة عزيمته التي أعلنها بالكف عن الإنشاد والخروج احتجاجاً على ما حل به وصوناً لكرامته التي امتهنت؟ كلا لم يحدث شيء من ذلك، إنما استمر أبو الطيب ينشد:

إن كان سركم ما قال حاسدنا ... فما لجرح إذا أرضاكم ألم

لم احتمل الشاعر كل هذا؟ ولم رضي بالمهانة والمذلة وهو التياه الفخور المعتد بنفسه؟ هل استخذى وجبن عن أن يفعل شيئاً إلا أن يعلن الرضا التام بما حدث... وها نحن أولاً نراه يضرب في مجلس سيف الدولة ولا يحرك ساكناً «ـ بين شخصية المتنبي وشعره»، مجلة آداب جامعة الخرطوم، ع ٣ ١٩٧٧، ص ٤٣، قارنه بـ: البدوي الملثم البدوي الملثم ـ البيان «الحرب والجندية في شعر المتنبي» س ١ ع ٣ م ١ ـ ١٢ جون ١٩٦٦ ص ٢٨ ـ يوسف اليوسف «لماذا صعد المتنبي» (المعرفة السورية) القسم الأول س ١٧ ع ١٩٩ سبتمبر ١٩٧٨. ص ٨٥ ـ ٩٢.

أمر ما، ويدرس الأمور ويزنها. وكيف يكون جباناً وهو يقول: «نظرت إليه والسيوف دم»؟ لعلهم يقولون: إن ذلك ما هو إلا تعويض عن جبنه بتمثله الشجاعة، ولكن كيف نقول في الأبيات التي بعد ذلك وهو يصف نفسه مشتبكاً في قتال حقيقي «ومرهف سرت..»؟ لأولئك أن يقولوا بما يرون، ولكن الآخرين الذين وصفوا المتنبي بالبطولة والشجاعة والرجولة لهم رأيهم أيضاً. إن رواية العكبري تخلو من البيت القائل: «سيعلم الجميع..»[1]. ويبدو أن هذا البيت جزء من القصيدة، وفي مكانه الصحيح، لتناسقه، وتجانسه صوتياً مع البيت الذي يليه. ثم إنه يحمل معنى التهديد الذي صعدت به نغمات المتنبي في هذه الأبيات. إن قدرة المتنبي على منح التصوير الحيوية والحركة هي من مميزات شعره، وسبب من أسباب خلوده، كما يتضح من هذا البيت، وهو يرينا المتنبي يدخل المعركة بكل ثقة واعتزاز وعزيمة، فيقتل ويخرج من المعركة منتصراً. ثم له ميزة أخرى وهي إحساسه الرائع بموسيقية الألفاظ: «مرهف»، فهو يرينا ذلك السيف الذي يحمله حاداً رقيقاً.

أما قوله: «سيعلم الجميع»، وإشارته إلى أنه خير من تمشي به قدم، فهو إن دل على شعور نرجسي، فهو يعبر عن شخصية قوية متماسكة، واثقة بنفسها أشد الثقة، إنها شخصية لا تلين ولا تهتز، مهما كانت المواقف والتحديات. أما البيت الذي يقول فيه:

فالخيل والليل والبيداء تعرفني[2] والسيف والرمح والقرطاس والقلم

فإنه من الأبيات التي تؤثَر عن المتنبي، وقد قيل إنه سبب موته، فهل هذا البيت الذي وصف المتنبي به نفسه، هذه الصفة، قليل أمثاله، أم هناك

---

(١) ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار صادر بيروت (ب - ت) م ٢ ص ١٢٠.

(٢) اليوسف، «لماذا صمد المتنبي»، القسم الأول، المعرفة (السورية) ص ٦٨ - ٦٩. القسم الثاني ع ٢ أكتوبر ١٩٧٨ ص ١٠٩ - ١٤٤.

أبيات أخرى؟ لا شك أن شعر المتنبي فيه الكثير من ذلك، أما سبب ذيوع هذا البيت وانتشاره، فإنه يرجع إلى التقطيع الصوتي، والتقسيم اللفظي، الحاصلين فيه، هذا علاوة على خلو تفعيلاته ما عدا الضرب والعروض من الزحاف.

لقد اقترب هذا البيت من صورة، الإنشاد العلني، مما حفظ له السيرورة والدوام، ثم هناك هذه الموسيقى الحاصلة من تكرار الياء في (الخيل/ الليل/ البيداء/ السيف)، وجاءت المدات في (بيداء/ قرطاس) تقوية لتلك الموسيقى. أما الشدة الناشئة عما يعرف بـ (ال الشمسية)، فقد ناسبت ما يقصده من قوة في هاتين الكلمتين. وهناك رواية للبيت أخرى تأتي بـ «الضرب»، بدلاً من «السيف»، و «الطعن»، بدلاً من «الرمح»[1]، ولكن هاتين الكلمتين غريبتان عن موسيقى البيت العام، حيث إن الضاد والطاء المجهورتين ثقيلتان، ولا تشبهان رقة الحروف التي تكوِّن السيف والرمح.

إن المتنبي صادق مع نفسه، فنحن لا نحس بتعثر في البيت الذي يقول فيه «صحبت في الفلوات...»، كما أحسسنا به في «ومهجة مهجتي...»؛ وذلك، لأنه يقول: إنه إنسان يعيش وحيداً (منفرداً)، ويقول: «صحبت الوحش»، لأنه يعبر عن حال الوحدة والوحشة التي يعيشها، فهو دائماً يعيش في غربة، الغربة من أهم مصائب المتنبي، غربة بين الناس، فهو لا يأمنهم، ولا يصاحبهم حتى في مواضع الهلاك، إنما يصاحب الوحوش، لأنها تحمل ما يحمل من معاني الشجاعة والصراحة والإباء.

بعد هذا التأكيد على الذات، وبعد إبراز شخصيته على هيئتها، وكما هي عليه دون لبس أو غموض، يعود إلى محور قضيته الأساسي، وهو الفراق والابتعاد عن سيف الدولة. إنه يعمد إلى النغمة العالية المتمثلة في

---

(١) أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة، تحق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مط - السعادة - مصر، ط. ثانية ١٩٥٥ جـ ١ ص ٧٥.

(ياء النداء) حينما يوجه الحديث إلى سيف الدولة. وهو يتخذ من هذه الطريقة وسيلة للعودة إلى محور الموضوع الأساسي. وهكذا، فبعد أن انتهى من القطعة التي أشاد فيها بنفسه، عاد إلى أداته (ياء النداء)، لمخاطبة سيف الدولة، رمز المأساة وموضوعها:

يا من يعز علينا أن نفارقهم   وجداننا كل شيء بعدكم عدم

تكمن في هذا البيت مأساته المستقبلة، إنها الشعور بالغربة والوحشة والضياع. فمما لا شك فيه أن الرجل الذي ظن أنه قد ألقى عصا تسياره عند سيف الدولة، يجد نفسه الإنسانَ الذي يعود إلى الوضع السابق، وضع الترحل والتنقل، هائماً على وجهه، باحثاً عن الأمان النفسي، وبخاصة أنه، كما يبدو من شعره، في سن لا تساعده على التمرد والثورة كما كان في السابق، ولذا، نجده متمالكاً نفسه، يصدر أقواله عن تثبت وتريث، كما تدلنا الأداة (حتى) في قوله: «وجاهل...»، فهو لم يضرب فور الاعتداء عليه، بل انتظر حتى يتبين الأمر. إنه يعلن هنا أن كل شيء، لا شيء بعد فراقه سيق الدولة ـ «وجداننا كل شيء بعدكم عدم». ركز على كلمة «كل»، ليبين أنه لم يبق شيء جدير بالاهتمام بعد سيف الدولة. تدل كلمة **(يعز)** على مدى التأثر الذي لحق به، لاتخاذه هذه الخطوة، خطوة الفراق، كما تبين المفارقة المحزنة بين هذا الحب الغامر، والقضاء على هذا الحب في لحظة من لحظات النزاع البشري. وقد جاءت كلمة (عدم) مشكِّلة النتيجة الحتمية لذلك. كما جاء المصدر (وجدان)، مضافاً إلى (نا) المتكلمين، ليعطي الشمولية للمعنى، وليجعله أقوى من كونه فعلاً يدل على زمان، فذلك المصدر يحمل في طياته كل معاني الفناء واللاوجود، ويتضح من هذا البيت أيضاً أنه لم يجد بدا من فراق سيف الدولة، فهو إذ يتخذ ذلك القرار الصعب، يتخذه وهو يشعر أن ما سيأتي سيكون لا شيء بعد ذلك، يقول:

ما كان أخلقنا منكم بتكرمة   لو أن أمركم من أمرنا أمم

لقد لمس من سيف الدولة الجفوة، وعلل سببها بافتراق خطيهما، فقد

أصبحا متباعدين منذ الآن. وجاءت (لو)، لتجعل إمكانية الإصلاح أمراً غير وارد، ومستحيلاً. وقد ساعد تكرار الميم في كل هذه الحروف على تداخل الكلمات، كما ساعد تكرار (أمر) على تصور وحدة العلاقة التي أصبحت الآن في حكم المنفصلة. إن ما يطلبه من سيف الدولة لم يكن غير (الكرامة)، أي حسن المعاملة، كما قال سابقاً (يا أعدل الناس إلا في معاملتي). وقد جاء أسلوب التعجب (ما كان أخلقنا منكم بتكرمة)، تلهفاً وحسرة على هذه الناحية بالذات في العلاقة بين الاثنين. ثم قال:

إن كان سركم ما قال حاسدنا   فما لجرح إذا أرضاكُمُ ألم

لقد عانى المتنبي من حساد أرادوا إفساد العلاقة بينهما. ولم تكن تلك المحاولة سهلة، فقد كانت جرحاً أدمى قلبه. إنه جرح في نفسه، وليس الجرح الذي يربطه الرواة بشج في وجهه، لأن ابن خالويه رماه بمفتاح. فهذا الجرح سريع البراء، أما الجرح الأعمق، فيتمثل في إحساس الشاعر بتواطؤ سيف الدولة مع الجناة. ويبدو أن قوله «فما لجرح إذا أرضاكم ألم» القصد منه أن هذا الجرح غائر في أعماق قلبي، بحيث إنه أمات فيَّ حس الشكوى والألم، لأني لو اشتكيت، فلن تنفع الشكوى، لأنكم مسرورون به، وإني بذلك لا أستطيع التعبير عن آلامي، وقد جاءت (جرح) نكرة، ليقصد بها أي جرح. وقد يوجه هذا المعنى على نحو آخر: إن «سررتم بقول حاسدنا وطعنه فينا فقد رضينا بذلك إن كان لكم به سرور، فإن جرحاً يرضيكم لا نجد له إلماً، لأن كل سرورنا في سروركم ورضانا في رضاكم»[1]. ومع أن المعنى يحتمل التوجيهين، فإنه يبدو أن التوجيه الأول يؤكد مبدأ الاحتجاج الذي يحاول أن يبرزه في هذا الموقف، لا مبدأ الاستسلام للكارثة، مما ينسجم انسجاماً تاماً مع شخصيته الرافضة علناً، حتى هذا الوقت على الأقل، ودليل هذا الاحتجاج والرفض قوله:

(١) عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، القاهرة ـ مط ـ الاستقامة، ط. الثانية ١٩٣٨، جـ ٤ ص ١١٣.

وبيننا لو رعيتم ذاك معرفة إن المعارف في أهل النهي ذمم

كم تطلبون لنا عيباً فيعجزكم ويكره الله ما تأتون والكرم

ما أبعد العيب والنقصان عن شرفي أنا الثريا وذان الشيب والهرم

لقد صرح هنا تصريحاً واضحاً بأن سيف الدولة كان يتدخل تدخلاً شخصياً لإيذاء صاحبه (كم تطلبون)[1]. ولو قيل ـ كما قال محمود شاكر ـ إن هذه وشاية للعلاقة السرية بين المتنبي وخولة أخت سيف الدولة، مع أن محمود شاكر نفسه يقول: إن سيف الدولة كان على علم بهذه العلاقة[2]، فإننا لن نجد سنداً لذلك في هذه القصيدة التي كانت تتويجاً للأزمة بين الاثنين. إن الإشارات لا تتعدى («العيب والنقصان» في «شرفي»)، والعيب والنقصان هنا يحتملان (قول حاسدنا)، ولكن هذا القول/ الوشاية لا تشير إلى تلك العلاقة، ولكنها تشير إلى النمائم والوشايات التي تفسد العلاقات البشرية المتآخية في شتى أمور الحياة، حتى التوافه منها، وليست حكراً على علاقة الحب السرية بين المتنبي وخولة، مع علم سيف الدولة بها. ولكن هذا أيضاً لا يبرر القول: إن تهمة (السقَّاء)، مهنة أبيه، كانت سبباً في ثورته، لأنه لا شك أن سيف الدولة كان على علم بعلوية المتنبي، كما يقول محمود شاكر[3]. وهنا ملاحظة مهمة في هذا السياق، إذ لماذا قال: «يكره الله والكرام»؟ لنفترض أنه يقصد بالكرم أصله العلوي، وهذا يأبى أن يكون المتنبي ابن سقاء، ولكن لم يكره «الله» جل جلاله؟ أهو الشعور بالنرجسية ـ كما يقول اليوسف ـ مما يقبله البيت الذي يليه «أنا الثريا»، وفي هذا سند لتعجب اليوسف من أن المتنبي لم يدع الألوهية، وقد ادعى النبوة[4]؟ يمكن أن يفسر إدراج لفظ الجلالة «الله» هنا، على أن الشعور

(١) علام، ص ٢١.

(٢) محمود شاكر، ص ١٣٤، ص ١٣٦.

(٣) المصدر السابق ص ٧ ـ ١٠، ص ٢٠ ـ ٢٢، ص ١٠٨ ـ ١١١.

(٤) اليوسف، القسم الثاني، ص ١٣٣.

بالعلوية، والانتماء إلى آل البيت، هما اللذان دفعاه إلى ذلك، بالإضافة إلى أن الثقة المفرطة في ذاته هي التي أقنعته بأن خلوه من العيب والنقصان كان فطرياً فيه، وليس مكتسباً. ولذا فهو يضع صورته حية أمام غيره بهذا المزج الذاتي بينه وبين الثريا، والإشارة إلى العيب والنقصان بـ «ذان» خالية من هاء التنبيه، احتقاراً لهما، وترفعاً عنهما، إنه يقف معلناً عن نفسه بكبرياء قائلاً: «أنا الثريا»، ثم يستخف بالمشار إليه، مرسلاً صوته في لا مبالاة، فيقول: «ذان الشيب والهرم». ويعود لنا الإيقاع نفسه في البيت السابق الذي يقول فيه «فالخيل والليل...»، الياء الساكنة والمدات، فنحسه هنا في قوله: «ما أبعد الشيب/ والنقصان...»، مما يُكسب القصيدة جواً إيحائياً جميلاً. بل إن جواً مشابهاً، يتردد في لفظ الجلالة «الله»، بهذا المد الطويل، وتفخيم اللام نتيجة للتضعيف. لقد واجه سيف الدولة مواجهة تقريع ولوم، بل مواجهة إدانة في قوله: «إن المعارف في أهل النهى ذمم»؛ فالتأكيد، وصياغة القول صياغة الحكمة، يحمل في طياته معاني نكران الجميل والغدر، إذ يقول: أنتم يا سيف الدولة ليست لكم عهود ولا ذمم، وإلا لحفظتم لنا معرفتنا بكم وعلاقاتنا معكم[1].

لقد كان يعاني من أزمة علاقة إنسانية بينه وبين سيف الدولة، وكان يبكي على هذه العلاقة، ولم يكن في هذه اللحظات يهمه المال أو الغنى. إن مسألة الشح التي رمي بها قد تكون صحيحة في مجملها، ولكن علاقته بسيف الدولة كانت أسمى من ذلك، بل كانت ترفعاً عن ذلك. إنه يعلم أنه حين يذهب إلى غيره سوف يجد المال، ولكنه ارتبط بسيف الدولة ارتباطاً روحياً قلبياً، فكل شيء بعد ذلك عدم - كل شيء - وهل المال إلا جزء من ذلك الشيء؟ ولهذا، فهو إذ يقول:.

ليت الغمام الذي عندي صواعقه   يزيلهن إلى من عنده الديم

(١) جلال الدين الخياط، «الأدب العربي ليس مقروءاً»، الأداب، س ١٥ ع ٦ حزيران ١٩٦٧، ص ١٢.

لا يقصد المال عند غيره من الشعراء، بل هو رمز لعلاقة سيف الدولة بأولئك الشعراء، وهو بالتالي يرمز بالصواعق إلى علاقته هو بسيف الدولة. وكم هو قاس ذلك التعبير بـ «عندي صواعقه». إن تقديم الظرف (عندي) وتغيير النغمة من (نا المتكلمين) إلى (ياء المتكلم) جعل وقع الصواعق منصبة عليه وحده، وكائنة فيه. وتحس بهذه المفارقة (عندي صواعقه/ المتنبي) و (عنده الديم/ أعداء المتنبي). الديم: خير وبركة ومحبة وود، أما الصواعق: فالغضب والشر والعذاب، وهي إشارة إلى قوله «أعيذها نظرات». لقد بلغ اليأس به مبلغاً كبيراً، إذ ألجأه إلى استخدام (ليت)، فهو يتمنى شيئاً لن يحصل عليه، لذا لم يجد بداً من القول:

أرى النوى تقتضيني كل مرحلة   لا تستقل بها الوخادة الرسم
لئن تركن ضميراً عن ميامننا   ليحدثن لمن ودعتهم ندم[1]

دفعه اليأس من تجديد العلاقة إلى الرحيل. ولكنه رحيل المرغم، فهو يريد الاستقرار والبقاء بجنب سيف الدولة، ولكن سيف الدولة غير راغب في بقائه، ولذا فما عليه إلا أن يواصل طريقه الذي كتب عليه. إن «النوى»: رمز الغربة والاغتراب، ملازمة له، ترافقه أينما ذهب: «تقتضيني كل مرحلة»؛ فكلما حل بمكان، جاءه ما ينغص عليه مقامه، فيبدأ الرحلة من جديد. إنها لوعة يحسها في داخله، ولكن ذلك قدره. لقد تناقلته الأسفار والرحلات المفروضة عليه، وهي أسفار ورحلات ليست سهلة، إنها شاقة مميتة، بحيث إن «الوخادة الرسم»: تلك الإبل التي تخد الأرض وخداً، أي تطويها طياً، لقوتها، وترسم لشدة وطئها وسرعتها آثارها على الأرض، لا تحتمل تلك الأسفار، فكيف يحتملها الإنسان؟ وهو مع ذلك، لن يرضى بالضيم، وسوف يتابع طريقه المفروضة عليه، ولكنه سيورث الندم عند سيف

---

(١) ألم يقل هو: إن النوي تقتضيه كل مرحلة بحيث لا تحتملها الإبل التي صفتها كذا وكذا، ثم عاد فقال: إن تلك الإبل ستترك ضميراً عن ميامنهم، أليس في ذلك تناقض كتناقضه في: «أنام ملء جفوني...»؟؟!.

الدولة، لقد أقسم بذلك: «ليحدثن»، وأكد قسمه، مع حزن على ذلك، بما يبينه تكرار النون والتنوين في البيت «لئن تركن». وبهذه الجرأة واجه سيف الدولة، معلناً أنه سيرحل عنه بكل شجاعة واعتزاز، فكيف يتهم إذن بالجبن والخور؟ إن شجاعته كلها تدل على شجاعة نادرة، وثقة بالنفس عالية، فهو لم يتضرع، أو يبك خوفاً وطمعاً، وإنما أبدى حزنه واستياءه من تصرفات سيف الدولة، وأظهر تأثره الشديد على علاقته الإنسانية التي تربطه به.

يقول:

إذا ترحلت عن قوم وقد قدروا ... أن لا تفارقهم فالراحلون هم

شر البلاد مكان لا صديق به ... وشر ما يكسب الإنسان ما يصم

وشر ما قنصته راحتي قنص ... شهب البزاة سواء فيه والرخم

بأي لفظ تقول الشعر زعنفة ... تجوز عندك لا عرب ولا عجم

هذا عتابك إلا أنه مقة ... قد ضمن الدر إلا أنه كلم

خاتمة تبين النهاية التي كان يجب أن تنتهي إليها القصيدة، وتنتهي معها في الوقت نفسه العلاقة بسيف الدولة. وقد جاءت كلمة «شر» ثلاث مرات مؤكدة إحساسه بذلك الشر الذي يبيِّته سيف الدولة له، والذي تكشف عنه عيناه، وكذلك الشر الحاصل من أعداء المتنبي. كما يؤكد الهجوم الصريح على سيف الدولة، والذي كان يتردد في ثنايا القصيدة، وبخاصة التأكيد على صفة اللامبالاة عند سيف الدولة، والتي تعادل الجهل، وعدم القدرة على التمييز، فيتساوى عنده «الأنوار والظلم»، وتتساوى عنده «البزاة والرخم»، أو يتساوى عنده من «يسهر الخلق» في دراسة شعره، وهو «الثريا»، وهو «البزاة»، مع من هم «زعنفة» و «رخم».

ومع ما تحمل القصيدة من معاني التهجم على سيف الدولة، فإن المتنبي يعبر عن ذلك بـ «العتاب»، لأنه لا يزال يحس في قرارة نفسه أنه حين يخاطب سيف الدولة، فإنما يخاطبه مخاطبة الند للند، وليس مخاطبة المستضعف المستذل لمن هو أقوى منه. إنه برغم هذا الهجوم القاسي، فإنه

يلمح إلى أنه عتاب صادر من محب لا بد له من البوح بمكنون نفسه، فهو «مقة»: أي مودة، لأنه لا بدّ من المصارحة والمجاهرة بذلك. وهو لا ينسى التأكيد على أن شعره الذي غفل عنه سيف الدولة «در»، مع أنه كلام، وفي هذا إشارة إلى أولئك الشعراء الذين لا يتجاوزون بشعرهم الكلام، ولكنه ليس كلاماً مفهوماً، إنما هو كلام الهذر والهذيان، إنه كلام من هم «لا عرب ولا عجم».

لقد تدفقت القصيدة، البيت تلو الآخر، يربطها رباط نفسي عميق، يتقاسمه الحزن والغضب من تصرفات سيف الدولة. وظلت في مسارها كله، تتنازعها هاتان النغمتان ممتزجتين ومتداخلتين، بحيث يخفف الحزن كثيراً من غضبه، ويغلف ذلك الغضب بالإشارات والتلميحات التي تبتعد عن المباشرة والتقريرية. كما ربطت الأبيات موسيقى هادئة، تتماوج تماوجاً جميلاً، وتسير سيراً رقراقاً، وكانت النون والميم والتنوين التي تحدث غنة في رناتها أقوى النغمات. أما النبرات المحكمة فيها، فكانت من نصيب الحركات، وبالذات الفتحة، وقد سايرت الجو النفسي العام الذي كان يعتمل في أغوار نفسه. القصيدة ـ على كل حال ـ تعبر عن انفعال بموقف عاطفي مشحون بالأسى والحسرة، ولكن شخصيته القوية تحكمت في مسار ذلك الانفعال، فكان فكره يتدخل لتوجيه، والاستفادة منه.

والآن، هل لنا أن نتساءل عن سبب الجفوة، أو بالأحرى الخصومة بين سيف الدولة والمتنبي؟ لقد طرح هنا رأي محمود شاكر ـ وهو مع وجاهته ـ غير مقنع، لأنه لا يتلاءم مع نفسية المتنبي وما عرف عنه من كبرياء وغطرسة، واعتداد بالذات، ومحافظة على مكانته وقيمته. إذن، ما السبب في هذه الخصومة؟ إنه يصرح في هذه القصيدة بأشياء، لعلها هي السبب، فقد قال:

أعيذها نظرات منك صادقة	أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم
وما انتفاع أخي الدنيا بناظره	إذا استوت عنده الأنوار والظلم

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي   وأسمعت كلماتي من به صمم

وقال:

وبيننا لو رعيتم ذلك معرفة   إن المعارف في أهل النهي ذمم

وقال:

وشر ما قنصته راحتي قنص   شهب البزاة سواء فيه والرخم
بأي لفظ تقول الشعر زعنفة   تجوز عندك لا عرب ولا عجم
هذا عتابك إلا أنه مقة   قد ضمن الدر إلا أنه كلم

وسبق أن قال:

إن كان سركم ما قال حاسدنا   فما لجرح إذا أرضاكم ألم

ماذا قال ذلك الحاسد يا ترى؟ ألم يقل: إن المتنبي يقول عن سيف الدولة: إنه لا بصر له بالشعر، وإنه عنده سيان الغث والسمين، وإنه لا يعرف مقدار الشعر، وإنه لا يميز بين الجيد والرديء، وإنه لذلك لا يهتم بأحد من الشعراء، إلى آخر تلك الأقوال التي تَنسب سيف الدولة إلى البلادة واللامبالاة؟ لقد ركز على الأقوال التي تصف سيف الدولة بعدم التمييز والإدراك، وبخاصة فيما يخص الشعر والشعراء، إذ يجوز عنده كل ذلك، فهم في الحكم سواء[1]. أليس لكل ذلك مدلول نفساني كبير في أن سبب ثورة المتنبي كانت لهذه النظرة الضيقة من سيف الدولة؟[2] لقد جرد سيف الدولة من القدرة على التفرقة بين شعر شاعر عظيم، وقول شعرور، ولكنه احتفظ له بصفة البطولة والشجاعة، وردد ذلك، وأكده في اعتذاره عن قتل أعدائه. وهذه الصفة هي التي وجدها المتنبي مشتركة بينه وبين سيف الدولة، ولكنه نحاه عن فهم الشعر، وجعله أشد من الأعمى الذي لا ينظر

---

(١) الخياط، ص ١٢.

(٢) المصدر والصفحة السابقتان.

بعينه، لأنه أعمى بصيرة. ولعل هذا الوصف القاسي جداً، يشبه إلى حد بعيد قوله: «وجاهل»، إن قبلنا نسبة الجهل إلى سيف الدولة، والجهل بالتأكيد وليد البلادة. ومثله قوله عن عدم تمييزه بين (الشحم) وال (ورم)، لبلادته وجهله، وقلة إدراكه. ويبدو أن هذه الأقوال بلغت سيف الدولة، فأحفظته على شاعره، وأوغرت صدره عليه، فظهر ذلك عليه من نظراته «أعيذها نظرات»، وراح يتصيد عيوبه وأخطاءه «كم تطلبون لنا عيباً»، لعله يظفر بذلك، في هذه اللحظات كان محتماً عليه أن يغادر بساط سيف الدولة إلى غير رجعة، فهو وسيف الدولة سواء، ولن يقبل الإهانة أو الذل منه. وهذا ما يفسر مجيء الضمير (نا)، عائداً على المتنبي، والضمير (أنتم)، عائداً على سيف الدولة، فالخصومة بين اثنين متكافئين في القوة والمكانة. كما أنه من المهم أن نتنبه إلى أن المتنبي يتحدث بالفعل الماضي حين يتحدث عن الجانب الإيجابي من سيف الدولة، وبالفعل المضارع حين يتحدث عن الجانب السلبي فيه، وذلك انعكاساً للأوضاع التي يعيشها الطرفان، مثل قوله: «قد زرته...»، وقوله: «فكان أحسن...»، فماضيه مع الشاعر خير من حاضره معه.

أبيات القرار في
«واحر قلباه»

ستظل

العلاقة بين سيف الدولة والمتنبي مثار كثير من الأسئلة التي تدور الأجوبة المتعددة حولها، ولكن من دون التوقف عند واحد منها. إن علاقتهما ليست علاقة عادية تموت بموت السبب المباشر لوجودها، بل هي علاقة إنسانية، امتزج فيها الحب والإعجاب كل بالآخر. وكانت قصائد الشاعر في أميره من الجودة والروعة، بحيث كانت الأجيال المختلفة تعتبر ديوان المتنبي ـ وهم بالتأكيد يعنون في الغالب «سيفياته» ـ أحد الأسس التي يبلغ المتعلم عن طريق حفظها درجة عالية من الثقافة والتحصيل. كانت أشعار الشاعر، منذ أن اتصل، بممدوحه تسير في خط واحد، دون تلكؤ أو تضعضع، وقمتها فيما أحسب قصيدته التي مطلعها:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم　　　وتأتي على قدر الكرام المكارم

ولكن فجأة، ومن دون سابق تهيؤ، يرتفع صوت الشاعر المتعالي المترفع، وهو يصدر الآهات والأنات في قصيدة من أشد القصائد مأساوية في الشعر العربي ـ إنه انكسار العملاق، وتهاوي الصرح الشامخ العتيد. ونجد في هذه القصيدة الموجب والسالب «المتنبي محباً مفرطاً في الحب، وسيف الدولة منصرفاً صاداً عن الحبيب، انشراخاً وتصدعاً في علاقة تعالت على الماديات، وارتقت إلى مصاف الحب الصوفي للذات المجردة. وتسير القصيدة من مطلعها حتى نهايتها في تلك الثنائية المريرة، عارضة الفاجعة

التي لم يكن أحد يتوقعها لمحبين اشتركا في شتى الخصال، واتفقا في المزاج والرؤية، وكان المتوقع أن تستمر تلك العلاقة» لتكون مضرباً للوفاء والود الخالصين، ولكن لا بدّ أن يفترق الشعريان، وأن تبكي الغميصاء أختها الشعرى العبور وأن يصبحا رمزاً للفرقة والخلاف.

وقبل التركيز على نقطة استوقفت عدداً من الدارسين، وبدت غامضة في ذاتها، ألا وهي أبيات الفرار التي جاءت في القصيدة، يحسن بنا أن نلج القصيدة، لنتعرف إلى شيء من أسرارها.

مدخل عام للقصيدة

فجأة، ودون سابق مقدمات يصدمنا المتنبي بصرخته الفاجعة، معلناً عن موقفين متناقضين:

* موقف المحب العاشق الذي أضناه الحب وآلمه.

* موقف الصاد الغاضب الذي لا يعير اهتماماً لمن أحبه وتفانى في حبه:

واحر قلباه ممن قلبه شبم ... ومن بجسمي وحالي عنده سقم

أعيذها نظرات منك صادقة ... أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم

غريب هذا الحب غير المتكافىء، بل الأكثر غرابة أن يفنى شخص ما في حب آخر، ولا يكون هذا الحب إلا وبالاً وشراً عليه منه (أعيذها). عدوانية يكنها سيف الدولة للمتنبي، ومحاولة للانتقام حتى من الرجل العليل، ويا للكارثة، ممن يأتي الانتقام؟ إنه يأتي من محبوب، لم تكن علة حبيبه إلا منه.

وخلال

هذا الموقف المتناقض كلية، هنالك تفرعات لكل منهما. فالمتنبي يحب سيف الدولة، أو بمعنى آخر يعشقه من خلال التوحد معه في الرؤية

والهدف. وفي مقابل هذا الحب الصادق العنيف من فرد واحد لم يبح بحبه، وهو حب غير مدرَك من الطرف الآخر، هنالك حب زائف مصطنع من مجموع ضخم من الناس، والطرف الآخر، يقر هذا الحب ويعترف به:

ما لي اكتّم حباً قد برى جسدي   وتدّعي حب سيف الدولة الأمم

ولكن لماذا هذا الموقف غير المتكافىء؟ بل لماذا وصفنا حب المتنبي بأنه عشق؟ إن النقطة الأولى في علاقة الرجلين هي الإعجاب، إعجاب الشاعر بمحبوبه، فهو قد عشقه عشقاً صوفياً، أي إن هذا العشق جاء من خلال رؤية محددة وواضحة يطلبها المتنبي، فهي انعكاس لنفسه، إنها كما قال:

فكان أحسن خلق الله كلهم   وكان أحسن ما في الأحسن الشيم

والشيمة جمعها شيم، من صفات العربي البدوي الخالص العروبة والخالص البداوة؛ إنها تعني: المروءة، والمروءة؛ والشيمة، تتضمن خصالاً التصقت بالعربي البدوي قبل أن تستغرقه الحضارة، إنها تعني: الكرم والشجاعة والإباء، وأصالة النسب، ورد الظلم عن المظلومين، والسماحة، والعفة، والهمة والعزيمة.. الخ، تلك الخصال التي التصقت بالعربي زماناً، وكانت جزءاً من حياته ومُثُله إن صدقاً وإن ادعاءً. نجد ذلك في قوله أيضاً:

إن كان يجمعنا حب لغرته   فليت أنا بقدر الحب نقتسم

لم يكن تكرار كلمات (الحب) في القصيدة عفوياً. إنه مقصود، يؤدي هدفه، ويعبر عن حقيقته. إن من أحب سيف الدولة لم يحببه إلا لتلك القيمة التي تتراءى بعيدة، إنها تبدو في زمن المتنبي شبه مفقودة، ولذلك فهي غرة، وللغرة معنيان غرة الفرس: وهو لا بد هنا يعني الفرس العربي الأصيل، أي تؤدي مفهوم «الشيمة»، وهي هنا تعني: العروبة + الأصالة؛ والفرس يحتاج إلى فارس، ولذلك فهي تعني أيضاً: الشجاعة. أما المعنى الآخر للغرة، فهو غرة الهلال، وهي تتضمن من معاني «الشيمة»: البياض، أي الطهارة و النقاء، والرفعة والسمو، أي: الشرف والمجد.

والمعضلة هنا ليست في كون الناس يحبون سيف الدولة، ولكن المعضلة في كيفية هذا الحب ومصداقيته. أي إن الآخرين لا ينظرون إلى «غرة» سيف الدولة إلا على أساس أنه حاكم، أما المتنبي، فهو لا يضع اعتباراً لذلك، إذ هو يساوي نفسه به، ولا يرى نفسه أقل منزلة منه، وإن ما يدرك المتنبي من تلك «الغرة» هو تلك المعاني جميعاً. الآخرون يحبونه حباً نفعياً، أما هو، فحبه له لمعانٍ وقيم إنسانية سامية.

وكون

سيف الدولة حاكماً، جعله لا ينظر إلى المتنبي إلا وسيلة إعلام تخلد مآثره وتذيعها، وهكذا يتساوى عنده كل من يقول شعراً، لأن الهدف هو الدعاية وكسب الجمهور، أما الحب وما عداه، فليس لهما باب في ميدان السياسة والإعلام، وهنا كانت المأساة والفاجعة:

بأي لفظ تقول الشعر زعنفة   تجوز عندك لا عرب ولا عجم

لقد كنا نتوقع أن تسير قصيدة المتنبي «واحر قلباه» في نَفَس واحد، توجهها الفكرة من غير ارتباك أو بعثرة، ولكننا نفاجأ بنقله من جو باعثه الحزن والألم، جو ذاتي خاص بالمتنبي، إلى جو مدح، أو جو موجه إلى سيف الدولة كذات موجودة، بدلاً من كونها ذاتاً مستوحاة، أو ذاتاً غير مرئية، فهو يقول:

فوت العدو الذي يممته ظفر   في طيه أسف في طيه نعم
قد ناب عنك شديد الخوف واصطنعت   لك المهابة ما لا تصنع البهم
ألزمت نفسك شيئاً ليس يلزمها   أن لا يواريهم أرض ولا علم
أكلما رمت جيشاً فانثنى هرباً   تصرفت بك في آثاره الهمم
عليك هزمهم في كل معترك   وما عليك بهم عار إذا انهزموا
أما ترى ظفراً حلواً سوى ظفر   تصافحت فيه بيض الهند واللمم

فما سبب هذه النقلة السريعة والخطاب المباشر لسيف الدولة؟ لم نزع

المتنبي نفسه من جوه وأحزانه إلى هذا المديح أوالاعتذار عن هزيمة الأعداء؟ ألم يكن بإمكانه أن يسترسل في بث أشجانه، وفي عرض قضيته وبيان شكواه؟ لم هذا الانقطاع وتغيير النغمات في القصيدة؟ هل يمكن أن نقول: إن قصيدة المتنبي تفتقر إلى الوحدة العضوية، ونوافق على التهمة التي توجه إلى الشعر العربي بكونه يخلو من تلك الوحدة؟

لقد دفع مجيء هذه الأبيات بتلك الصورة محمد مهدي علام، «المتنبي بين نفسيته وشاعريته»، (مجلة مجمع اللغة العربية/ القاهرة، جزء/ ١٥ عام ١٩٦٢) إلى أن يرى أن المتنبي: «يعاني هنا صراعاً شديداً بين غضبه من سيف الدولة وشعوره بأن عليه أن يمدحه ويترضاه، ولهذا انتقل هذا الانتقال المفاجىء» ص/ ١٩ ويقول: «والدليل على ما نقوله هو هذه القوالب التعبيرية التي صاغ فيها المتنبي هذه الدفعة من المديح، فهي قوالب التعبير عن التقريع والتأنيب التي يصوغ فيها الغاضب في العادة ما يريد أن يقوله من اللوم والنقد.. وإن كانت محتويات هذه الصيغ مدحاً وإطراءً» ص/ ٢٠. كما يرى «أن الشاعر قد أقحم مضطراً تلك الصورة التي مدح بها سيف الدولة» ص٢٢. ولكن ربما أمكن القول: إن المتنبي لا يعاني هنا صراعاً نفسياً مما حاول علام أن يقيم دراسة القصيدة عليه، وتوجيه أبياتها على أساس ذلك، إذ إن حديث المتنبي يعود إلى الماضي، ماضي الصفاء والود بينه وبين سيف الدولة، أما الحاضر فهو حاضر الغضب والثورة.

وربما قيل

«إن المتنبي يتهم سيف الدولة بالطيش واللامبالاة وبأنه دموي لا يرضى بانتصار سهل كفى الله فيه المؤمنين شر القتال إذ لا نصر عنده إلا نصر تصافحت فيه بيض الهند باللمم، واستفهام المتنبي استفهام إنكاري واضح ينطوي فيه التهكم والسخرية من قائد متهور، وبأنه أورد جيشه موارد الهلاك، فهو على زعم المتنبي، ليس قائداً محنكاً، وإلا لاكتفى

بهروب عدوه أمامه، ولم يكلف جيشه ما لا يطيق». وبهذا الرأي تنسجم معاني تلك الأبيات مع معاني القصيدة. ولكن هذا الرأي يتناقض مع احتفاظ المتنبي بصورة البطل لسيف الدولة، كما أنه لا يتفق مع ما روي عن مثل ذلك مما وقع فيه سيف الدولة نفسه وشاهده المتنبي، إذ «كان في غزوة العثاء في بلاد الروم، وهي تلك الغزوة التي أبلي فيها سيف الدولة البلاء الحسن، ووقف في فناء الموت حتى فنيت جيوشه، ولم يبق معه إلا ستة أنفس كان المتنبي أحدهم»، (السيد البكري مناقب المتنبي ومعايبه)، ص/ ٣٦١.

وعلى الرغم من كل ذلك، فإنه يمكن القول: إن وراء إيراد تلك الأبيات ما يلي:

* أن المتنبي لم يرد أن يكون ثقيل الظل على سيف الدولة، فجاء بهذه الأبيات تلطيفاً للجو المشحون بالأسى في قصيدته.

* أن هذه القضية لم يكن بالإمكان التخلي عن ذكرها، وقد كانت مدار حديث الناس، وشغل بال سيف الدولة نفسه، وحيث إن المتنبي لم يكن مستعداً للقول في هذه القضية بقصيدة منفردة نتيجة لأوضاعه النفسية، لذلك فقد جاء ذكرها مشاركة من المتنبي لصديقه للتخفيف عنه.

* أن هناك قاسماً مشتركاً بين جو هذه الأبيات وجو القصيدة نفسه من عدة نواحٍ:

أن الأبيات تعكس الحزن الذي اعترى سيف الدولة، لأنه لم يستطع أن يقضي على أعدائه.

* أن الأبيات تمثل إخفاق المتنبي في تحقيق أحلامه، وأنه إذ يخفف وقع الهزيمة الذاتية التي شعر بها سيف الدولة، إنما يخفف في ذلك وقع الهزيمة الذاتية التي يشعر بها هو نفسه.

* أن المتنبي وجد في تلك الحادثة فرصة جيدة للتعبير عن مخططاته التي سوف يقوم بها، خاصة وقد اتهمه في الأبيات التي ستأتي بعد ذلك بأنه يُكِنّ له العداء. فالمتنبي يقرر أنه سيفر من سيف الدولة، وأن سيف الدولة سيشعر بالألم والحسرة لعدم تمكنه من القبض عليه، وسيعقب فراره أسف، ولكن ذلك الفرار نعمة للمتنبي على الأقل. ومهما يقال عن «**عليك هزمهم**..» ، أو «**أما ترى ظفراً**»، فإنه تقريع لسيف الدولة نفسه ليس في مجال حرب الأعداء الذي يُشيد به المتنبي ويمجده، بل إنه تقريع له بأنه إذ ينتصر في معارك كثيرة، فإنه لم ينتصر في هذه المعركة، وهو على كل حال لن ينتصر في معركته مع المتنبي. ولقد جاءت الأبيات في آخر القصيدة تأكيداً لهذه المعاني التي يريد المتنبي أن يبثها.

وأخيراً

فإن القول إن هذه الأبيات مقحمة ترضية لسيف الدولة، أو أنه يصفه بالطيش واللامبالاة، هو على النقيض تماماً من موقف المتنبي من حرب الأعداء، وبالذات غير المسلمين. إن هذه الأبيات في الحقيقة ما هي إلا صورة مطولة للشطر الثاني من البيت التالي:

قد زرته وسيوف الهند مغمدة وقد نظرت إليه والسيوف دم

ولعل مما يؤكد خلو هذه الأبيات من أي محاولة للتقريع أو التأنيب في حرب الأعداء، أنها الأبيات الوحيدة في القصيدة التي احتفظت بإحدى الصور الخالدة في مخيلة المتنبي: الشجاعة، بعد أن تهاوت كل الصور الأخرى خلافها ـ إن المتنبي عبر في نهاية قصيدته عن رواسب حب في نفسه لسيف الدولة، حيث قال:

هذا عتابك إلا أنه مِقَةٌ قد ضُمِّن الدر إلا أنه كلم

إذ لا يزال الحب قائماً، وكل ذلك التهجم هو عتاب بل هو مقة ـ حب، والواضح أن سبب بقاء هذا الحب، على الرغم من كل تلك الشحناء، هو: الشيمة.

إذن

هناك وحدة من نوع ما في القصيدة، موضوعية من ناحية الأحداث، وفكرية من ناحية العلاقة التي تجمع بين الطرفين، ونفسية من ناحية القصيدة نفسها، ولكن سواء أكان هذا أم ذاك، فإن مجيئها لم يكن موفقاً أبداً، ولو سارت القصيدة من دون اعتراضها، لكانت أكثر جمالاً وتأثيراً.

وعلى الرغم من ذلك، فالأبيات لم تفتقد متانتها، ولم يختل التعبير فيها، بل جاء هذا البيت:

أما ترى ظفراً حلواً سوى ظفر تصافحت فيه بيض الهند واللمم

يجمع بين تصوير البيت: «**قد زرته**» والذي يساوي «**تصافحت فيه بيض الهند واللمم**» وجمال البيت «**فكان أحسن خلق الله**» والذي يعادل «**أما ترى ظفراً حلواً سوى ظفر**»، فتأتي النغمات أشبه بفواصل في البيت الواحد: **نا، التنوين في حب، والتضعيف في أن ثم النون في نا**. كما تقوم الغنة التي تحدث في التنوين أو الإدغام بمثابة الوقف في تلك المدات الطويلة **الألف والياء**. بل يبدو السكت واضحاً في مثل: «**تصرفت**»، «**تصافحت**»، وعلى هذا المنوال تسير القصيدة كلها. إنه لا يمكن الفصل بين الطريقة الإنشادية والحالة النفسية للمتنبي، خاصة وهي تسير حسب تخطيط واضح المعالم، ويبين البيتان التاليان مجمل هذه الرؤية الموسيقية:

وجاهل مده في جهله ضحكي حتى أتته يد فراسة وفم

إذا نظرت نيوب الليث بارزة فلا تظنن أن الليث مبتسم

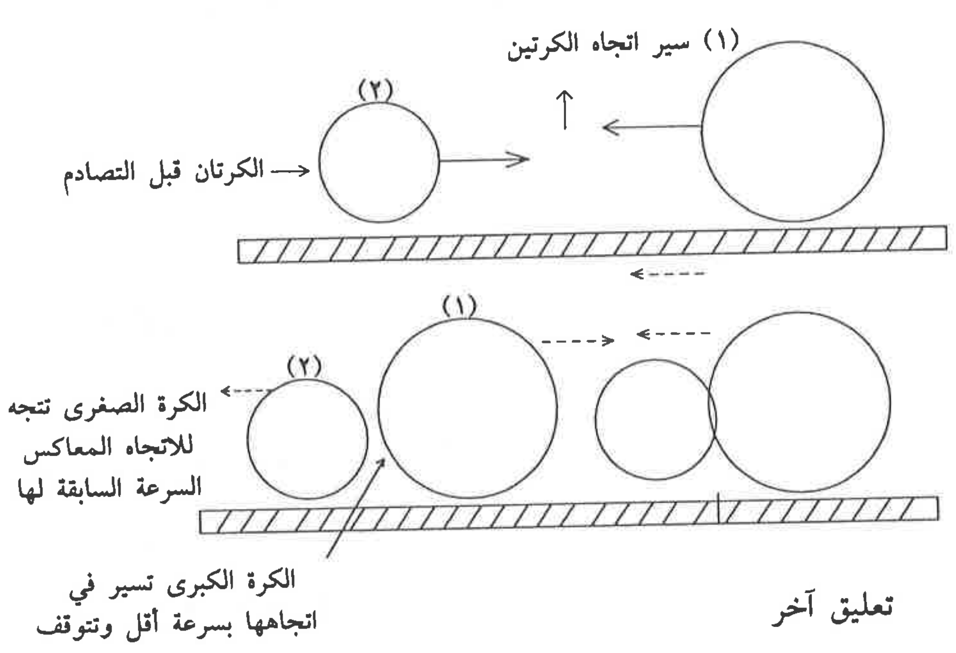
هناك قوتان: قوة عظمى، ويمثلها سيف الدولة، وتتمثل عظمتها أن بيدها القوة التنفيذية والقضائية، وما تحمله معها من قوة عسكرية، والقوة الأخرى أقل عظمة، وهي التي يمثلها المتنبي، تشمل في يدها قوة العقل واللسان، أي الحكمة والشجاعة الفردية والشهرة.

وحيث إن لكل قوة منهجها وأسلوبها الخاص، جعلت كل واحدة منها

مضادة للقوة الأخرى، ويمكن تمثيل ذلك فيزيائياً كما يلي:

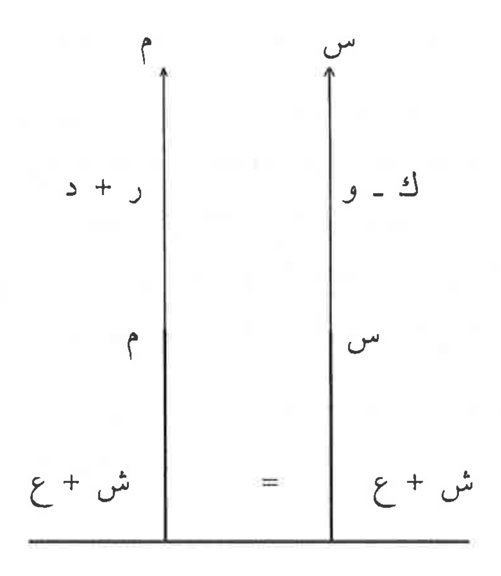
نمثل القوة العظمى بالكرة الحديدية ذات الحجم الأكبر والأثقل ـ والقوة الصغرى بحجم ووزن أصغر ـ فعندما تسير الكرتان بسرعة متساوية في اتجاهين متقابلين تصطدمان وإن الناتج لهذه الحالة أن الكرة الصغرى ستكتسب سرعة القوة الأولى في الاتجاه المعاكس لسيرها الأصلي، بينما تكتسب الكرة الكبرى سرعة أقل في اتجاهها الأصلي إلى أن تتوقف.

ومحصلة القوتين هنا هو عزم كل قوة مضروباً في سرعتها ـ ولو مثلنا ذلك عددياً سيؤكد صحة استدلالنا.



تعليق آخر

إذا كانت هناك قوتان متقابلتان، وكانتا تتحركان كل منهما باتجاه الأخرى، وكانت إحدى القوتين أعظم وأقوى من الأخرى، فإنه عند الاصطدام سوف تتحرك القوة الأقل بالاتجاه المعاكس لاتجاه الحركة السابقة، وسوف تتحرك القوة الأعظم بالاتجاه السابق: أي لم يتغير اتجاهها، ولكن سوف تتوقف القوة الصغرى أو الأقل منهما عظمة.



١ـ ك + ش + ع = أ

ر + ش + ع = أ

٢ـ ك + س + ش + ع − د = أ

ر + م + ش + ع + د = أ

٣ـ (حسب رأي المتنبي):

ر + م + ش + ع + د < ك + س + ش + ع − د

ملحوظة

س: سيف الدولة، م: متنبي

ك: ملك، ر: شاعر، ش: شجاعة، ع: عروبة، د: إدراك.

رائيــة أبي فــراس

أبو فراس الحمداني شخصية معروفة، ورائيته مشهورة، يعرفها الناس جميعاً. وهي من القصائد التي اتخذها المغنون أغنية عاطفية تجسد الحب والبطولة، كما فعلت أم كلثوم، ودرسها الكتاب على أنها قصيدة فنية تعمق الشعور بالوجد والتَّوق إلى المرأة المحبوبة.

ولا يكاد مؤلَّف حديث في النقد، خاصة نقد العصر العباسي الثاني يخلو من مراجعتها.

لقد غلبت العاطفة على قرائها ودارسيها، فانطلقوا في ترديد ألفاظها، على الرغم من عسر خاتمتها (الطويل التام)، فمدُّوا الحروف، وقطَّعوا الكلمات، ووقَّعوا النغمات، فتلاءم بذلك جو مشحون بالعاطفة، أنساهم أنهم يتعاملون نقدياً مع قصيدة. وكان لشخصية أبي فراس، وظروفه المأساوية، ومواقفه في قتال الروم، دخل كبير في التأثير على عاطفة أولئك الدارسين.

وما إن يأتِ ذكرها لحافظيها والمولَعين بها، حتى يهب أحدهم ينشد القصيدة، كما اعتدنا سماع إنشادها. وهذا هو مكمن الخطر على النقد العربي، إنه طريقة الإنشاد هذه. ولا عجب، فالرفوف تمتلىء بدراسة القصيدة على هذا المنوال، حتى إن ناقداً بصيراً مثل إيليا حاوي (في النقد والأدب، العصر العباسي، بيروت: دار الكتاب اللبناني) يحلل القصيدة بطريقة تقليدية سقيمة في الصفحات ٢٦٩ ـ ٢٨٦. وهكذا فعل كامل درويش والخوري طانيوس عبده، (النصوص الأدبية وفقاً للمنهاج الرسمي الجديد دراسة وتحليلاً ونقداً، في الصفحات ٧ ـ ٢٤).

ثم تكرس المنهج التقليدي البالي في كتاب شامل دار حول القصيدة هو:

محمد عارف محمود حسين، عناصر الإبداع الفني في رائية أبي فراس (القاهرة: مطبعة الأمانة، ط أولى، ١٤٠٨ هـ/١٩٨٨ م).

وها نحن نقدم هذا التحليل الذي يتبع المنهج الذي ندعو إليه، ويأمل في أن يتغير السلوك العلمي، لا في المتابعة والتقليد، بل في المحاورة والتجديد، حيث يكون التركيز هنا شديداً على استخلاص الفكرة في القصيدة.

الشكوى

نجد في هذه القصيدة حواراً بين طرفين هما:

المرأة - و - الرجل

ويسيطر الحوار على كل أبياتها.

وابتداءً يطالعنا هذا الاستفهام الاستنكاري التعجبي: «أما للهوى...»، ثم يأتي الجواب: «بلى».

ولا يحمل مفهوم «الهوى» عند الطرف الأول أيَّ معنى معبّرٍ عنه، بل هي مفرغة من دلالاتها، إلا أن جواب الطرف الآخر يعبر عن الشوق؛ كما يتضمن معاني أخرى سلبية، تتمثل في: اللوعة، بكل دلالات الحزن والألم، وتدل على معنى سلبي خطير هو: «مثلي لا يذاع له سر»، أي: الانهيار النفسي، وتحطم الثقة في النفس وفي الآخرين.

إذن، لا بد أن يكون مدخل القصيدة هذا الانعكاس الطبيعي لنفسية أبي فراس وتفكيره، ثم إنه لا بد أيضاً أن يكون هو الطابع العام للقصيدة حتى نهايتها؛ لأنها تشكل اللحظات التي أنشئت فيها هذه القصيدة.

ولكن الأبيات سرعان ما تبيّن أن الحديث لم يكن واقعياً، بل متخيلاً،

الأمر الذي يضاعف الإحساس بالتأزم النفسي والفكري عند الشاعر؛ لأنه يعيش في جو الوهم والخيال، وهي حالة تكشف عن تفاعلات خطيرة في ذهن الشاعر، نتيجة لسيطرة الوحدة التي تسبب الوحشة، ومن ثم القلق والتوتر، فإذا أضفنا إلى كل ذلك، الواقع المعلوم من الشاعر، أي كونه أسيراً، ازداد اقتناعنا بهذا التوتر والقلق الشديدين. وتكشف الأبيات الأولى عن هذا كله من منطلقَين:

الأول	والثاني
الحزن والألم	الإحباط والتداعي

وذلك في مثل قوله:

إذا الليل أضواني بسطت له يد الهوى   وأذللت دمعاً من خلائقه الكبر
تكاد تضيء النار بين جوانحي   إذا هي أذكتها الصبابة والفكر

ولكن السؤال هو: لماذا هذه الافتتاحية لما يمكن أن يخضع لمفهوم «النسيب»؟

ومهما حاولنا أن نعلل ذلك تعليلات شتى، فإنه لا مفر من الإقرار بأن أبا فراس كان خاضعاً لسيطرة التقليد الأدبي. فهذه الافتتاحية هي صورة أخرى من صور الوقوف على الأطلال التي يرى البحث المعاصر أنها تعبير عن حالة نفسية واجتماعية مرت بالشاعر، أو اختزنها العقل الباطن للشاعر العربي بشكل عام، سيما أن الطيف من وسائل البناء الفني للقصيدة الجاهلية.

وإذا كان الأمر كذلك، فإلام تشير الأنثى:

معللتي بالوصل. . . .

والتي يصفها بعد ذلك:

تروغ إلى الواشين فيَّ وإن لي   لأذناً بها عن كل واشية وقر

ونلاحظ تطوراً بيّناً في النظرة إلى الطيف، فهو لم يَعُد نقلَ صورة

للمحبوبة والحديث معها، بل تجاوز ذلك إلى توجيه الاتهام للمحبوبة، وهو تطور جاء من العلاقات غير المستقرة بين العاشقين التي ظهرت في كثير من الشعر العباسي.

إذن، فالعلاقة يتجاذبها جانبان الأول: الشوق، والآخر الصدق. فالمرأة ليست هي المرأة الوفية الصادقة في «الهوى»، فلا توازن على هذا الأساس بينه وبينها. ويتعمق عدم التوازن بينهما، حين يشتد في توجيه الاتهام لها، فإذا هما:

وفيت وفي بعض الوفاء مذلة   لإنسانة في الحي شيمتها الغدر

وتفصح القصيدة عن سبب هذا الاتهام، أو هذه العلاقة غير المتوازنة، بأنه «الوشاة»:

تروغ إلى الواشين في وإن لي   لَأُذُناً بها عن كل واشية وقر

و:

فإن يك ما قال الوشاة ولم يكن   فقد يهدم الإيمان ما شيد الكفر

ولم تقتصر هذه الصورة على الاتهام بذلك، بل تجاوزته إلى التشكيك في المحبوبة نفسها، فإذا بها امرأة لها عشاق كثيرون:

فقلت كما شاءت وشاء لها الهوى   قتيلك قالت أيهم فهُمُ كثر

ويطول استمرار الشاعر في هذا المنحى في أبيات كثيرة ـ مما يؤدي إلى قصيدته في تعميق المسافة بينها، بحيث يحدونا هذا الهجوم على المحبوبة بهذه الطريقة إلى التساؤل عن جدوى الاحتفاظ بها مع علمه بواقعها، ولكننا نفاجأ بعد حين بقوله:

فلا تنكريني يابنة العم إنه   ليعرف من أنكرته البدو والحضر

وعلى ضوء العلاقة الاجتماعية التي تحكم العربي بابنة عمه، فلا بدّ أن نغيِّر الصورة التي ارتسمت في أذهاننا عن المرأة والوشاة، وتعدد العلاقات التي جاءتنا بتأثير من الثقافة العباسية، وهل يعقل بعد هذا أن

يتصرف أبو فراس مع ابنة عمه هذا التصرف؟ وربما حاولنا أن نجد تفسيراً آخر لهذه الظاهرة في قصيدته هذه، وربما في قصائد أخرى له من منطلق ظروف الشاعر الحالية نفسها، خاصة في قوله:

معللتي بالوصل والموت دونه إذا مت ظمآناً فلا نزل القطر

فهو أسير يائس من الحرية، والنهاية التي يتوقعها هي الموت. وهذا واضح كل الوضوح من الشطر الثاني في هذا البيت. فالقطر: هو الحرية، وهو الحياة؛ والظمأ: هذا الأسر المؤدي إلى الحياة. ولكن الموت والقطر، هما كلاهما بيد سيف الدولة، يستطيع أن يفتديه، فيفك أسره، ويستطيع أن يتركه، فيموت في ذلك الأسر. وبناءً على هذه النتيجة، فالمرأة، ابنة العم، هذه هي سيف الدولة. وهكذا تتكشف العلاقات جميعها، لتفسر لنا «الوشاة»، وتفسر من طرف آخر تلك الاتهامات العنيفة الموجهة إلى سيف الدولة التي تتمثل في «الغدر»، إلى جانب الصدق العاطفي عند الشاعر المتمثل في مجمل أقواله مثل قوله:

فقالت لقد أزرى بك الدهر بعدنا فقلت معاذ الله بل أنت لا الدهر

وأهم شيء في تلك الأبيات أنها تحمل الإعجاب الشديد بسيف الدولة، هذا الإعجاب الذي ولد العشق حتى وصل إلى درجة «الهوى»، كما في قوله:

وما كان للأحزان لولاك مسلك إلى القلب لكن الهوى للبلى جسر

ونعود بعد ذلك لاستعماله «الهوى» عدواً في مطلع قصيدته، ليثبت أن المفردة كانت مفرغة من أي معنى، مما يؤكد أن الحالة النفسية والذهنية التي عاشها الشاعر، أو كان يعيشها أدت إلى وضع إسقاطي من جانبه هو، ولم يكن وضعاً متحققاً بأي حال من الأحوال.

الفخر

انتقلت الأبيات من تلك الشكوى المرة من انصراف سيف الدولة عن

نجدته ونصرته، إلى الفخر بذاته، وأنه الفارس البطل الذي لا يهدأ ولا يفتر عن منازلة الأعداء والفتك بهم، تقول:

وإنـي لـجـرار لـكـل كـتـيـبـة معـودة ألا يـخـل بـهـا الـنـصـر
وإنـي لـنـزال بـكـل مـخـوفـة كـثـيـر إلى نـزالـهـا الـنـظـر الـشـزر

كما نجد في القصيدة صدى للمعركة التي أُسر فيها، في قوله:

أسرت وما صحبي بعزل لدى الوغى ولا فـرسـي مـهـر ولا ربـه غَـمـر

وهو يرجع سبب أسره إلى قضاء الله وقدره، فيقول:

ولكن إذا هـم القضاء على امرىء فـلـيـس لـه بَـرٌّ يـقـيـه ولا بـحـر

ونجده يستخدم صيغة التصغير «أصيحابي» في قوله:

وقـال أصـيـحـابـي الـفـرارُ أو الـردى فـقـلـت هـمـا أمـران أحـلاهـمـا مـر

لا يعني التصغير هذا التقليل من شأن مرافقيه ودفاعهم، بل على العكس تماماً، إنه يعني الإشادة بهم وأنهم شجعان في الحروب، كما يعني من طرف آخر التأكيد على شجاعته هو في مواجهة ذلك الحشد الكبير من قوة الأعداء، واستبساله وأصحابه في القتال.

وتمضي القصيدة في الفخر، حتى تصل إلى بيان موقف أعدائه منه بعد أسره، وكيف تصرفوا معه، حيث تركوا ثيابه عليه، فقال:

يـمـنـون أن خـلـوا ثـيـابـي وإنـمـا عـلـى ثـيـاب مـن دمـائـهـم حـمـر

ونلاحظ أن الموقف الفخري هذا امتزج كثيراً بذكر «الموت»، أو مرادفه «الردى»، فهل يعني هذا أن الفخر كان وليد لحظات يأس من الحياة، أو أنه وسيلة من وسائل البقاء التي يلجأ إليها العقل البشري لحفظ التوازن؟ وإذا كان ذلك كذلك، فما تقديرنا لهذا الفخر الذي يصل إلى حدود التفريط، أي بمعنى آخر، هل هذا الفخر تبرير للذات أمام الهزيمة، أو محاولة للتغلب على تأنيب الضمير الذي ربما ولده إحساسه بعدم أخذه

الحَيطة والاستعداد لملاقاة العدو، مما يعكس عدم كفاءة في القيادة. وربما دعم هذه التفسير إحساسنا بأن الشاعر يستلهم الماضي، ماضي قبيلته المتمثل في معلقة عمرو بن كلثوم، كما في قول أبي فراس:

ونحن أناس لا توسط عندنا   لنا الصدر دون العالمين أو القبر

وعمرو يقول:

ملأنا البر حتى ضاق عنا   وماء البحر نملؤه سفينا
إذا بلغ الرضيع لنا فطاماً   تخر له الجبابر ساجدينا

وفي القصيدة جوانب تاريخية مهمة:

١ ـ فمن ذلك قوله:

بدوت وأهلي حاضرون لأنني   أرى أن دارا لست من أهلها قفر

إنه يكشف عن ناحية بارزة في الجانب الاجتماعي للدولة الحمدانية، فإذا كانت محبوبته «سيف الدولة» بدوية، لأن أبا فراس نفسه ذهب إلى البادية، ولأن محبوبته ليست من أهل الحاضرة، فهذا يعني أن الدولة الحمدانية لم تكن دولة استقرار وحضارة قائمة، بل كانت دولة بدوية ذات ثقافة بدوية.

٢ ـ أما قوله:

وحي رددت الخيل حتى ملكته   هزيما وردتني البراقع والخمر
وساحبةِ الأذيال نحوي لقيتها   فلم يلقها جافي اللقاء ولا وعر
وهبت لها ما حازه الجيش كله   ورحت ولم يكشف لأبياتها ستر

فهو يدل على أن الوضع السياسي للدولة الحمدانية كان دائم القلاقل والاضطرابات، فهذه الأبيات تشير إلى تمرد القبائل البدوية على الحمدانيين، وانصراف الدولة إلى إخضاع ذلك التمرد بالقوة من غير ملاينة أو مسايسة، كما تدل على النزعة العاطفية للقيادة الحمدانية حتى في وقت الأزمات والحروب، فهذا أبو فراس بعد أن أخمد المتمردين وسيطر عليهم، أخذته

الحمية، فوهب لنساء الحي كل غنائم الحرب التي تبذل من أجلها الدماء والمال.

٣ ـ تعطي القصيدة القارىء نتيجة غير سارة عن الدولة الحمدانية، فهي من جانب تعاني من تمرد القبائل البدوية الخارجة عن سلطانها، أو التي تحاول أن تبسط نفوذها عليها، ومن جانب آخر، فهي تقف بمفردها أمام قوة عظمى لا طاقة لها بها، وسيؤدي هذا بالتأكيد إلى حتمية لا مفر منها وهي: الموت/ الردى، ويعيدنا هذا إلى الموقف الفخري الذي كان ردة فعل عاطفية في تحليل الأمور. وهكذا فنهاية القصيدة كما أشرنا ترديد للموقف القبلي الذي عبرت عنه قبيلة تغلب في يوم ما من تاريخها قبل الإسلام، مما يؤدي بنا إلى القول: إن التشكيل الحمداني كان تشكيلاً قبلياً في بناه الأساسية.

ولعل من المستغرب بعدُ، أن نجد شاعراً ذا شفافية، يستلهم التاريخ المزيف، ويسمح للعصبية الطائفية بالتدخل، فيقول:

ولا خير في دفع الردى بمذلة كما ردها يوماً بسوءته عمرو

وذلك في إشارة إلى ما يزعم من أن عمرو بن العاص نَجَا من ضربة علي بن أبي طالب القاضية، بسقوطه عن ظهر فرسه، وكشف عورته، إذ من المحقق أن هذا تفسير مقصود، لأن علياً رضي الله عنه، أنشد بعد قتله عمرو بن عبد ود، في يوم الخندق:

وعففت عن أثوابه ولوَ أنني كنت المقطَّرَ بَزَّني أثواني[(١)]

وأخيراً، فعلى الرغم مما يقال عن مستوى القصيدة الفني والإشادة بكونها من روائع الشعر العربي، فهي في نظرنا لا تستحق كل هذا التقدير.

---

(١) (ابن هشام، السيرة، ط١، ص١٩٣. المقطر: الذي ألقي على أحد قطريه، أي جانبيه). أي إن عمراً هذا غير عمرو بن العاص. وإقحام هذا العمل هنا خارج إطار العمل الفني.

لقد انطلقت القصيدة من بدايتها في محاورة عقلية يسيطر عليها الإنشاء المتمثل في كثرة أدوات الاستفهام، ثم مجيء الخبر جواباً على تلك الاستفهامات، فالعقل هو المسيطر، والعاطفة تبث ظلالها باهتة. ثم يأتي الفخر، ليأتي بتقريرات جوفاء عن نفسه وحاله وموقفه، حيث تطالعنا الحكمة، لتكرس نظرتنا إلى التدخل العقلي في نظمه، كقوله:

هو الموت فاختر ما حلا لك ذكره   فلم يمت الإنسان ما حيي الذكر
ولا خير في دفع الردى بمذلة   كما ردها يوماً بسوءته عمرو

بل إن السأم ليداخل النفوس عندما نقرأ مثل قوله:

وما هذه الأيام إلا صحائف   لأحرفها من كف كاتبها بشر

فالمعنى فيه يكاد يغلق على القارىء من هذا التقديم والتأخير في التركيب.

ولذلك يصل تعبيره إلى حد الابتذال في قوله:

ولو سد غيري ما سددت اكتفوا به   وما كان يغلو التبر لو نفق الصُّفْر

ومما يضاعف الإحساس بأن الشاعر - وهذا نظم وليس بشعر - كان ينظم شعره، ويصوغ عباراته وفق تخطيط مدروس أن القافية جاءت على «مفاعيلن» وهي قافية صعبة، ثقيلة على السمع، ينقطع النَفَس عن نطق آخرها، والشائع المألوف في ضرب الطويل أن يأتي على «مفاعلن» مثل عروضه، فتترادف الأنغام، وتتجاوب الرنات، ولو كان أبو فراس منطلقاً على سجيته وعفويته، لجاء بالقصيدة حسب هذه الألفة.

وعلى العموم، فلعلنا نشير إلى إحدى مقطوعات أبي فراس، وهي مقطوعة جميلة، وتمثل حالته في الأسر تمثيلاً رمزياً جيداً، وذات مستوى فني راقٍ، إنها قوله:

أبو فراس والحمامة النائحة

أقُولُ وَقَدْ نَاحَتْ بِقُرْبي حمامَةٌ ... أيَا جَارَتَا، هَلْ تَشعُرِينَ بحَالي؟

مَعَاذَ الهَوَى ما ذُقتِ طارِقةَ النَوَى ... وَلا خَطَرَتْ مِنكِ الهُمُومُ بِبَالِ!

أتَحمِلُ مَحْزُونَ الفُؤادِ قَوَادِمٌ ... عَلى غُصُنٍ نَائي المَسَافَةِ عَالِ؟

أيَا جَارَتَا ما أنصَفَ الدّهْرُ بَينَنَا! ... تَعَالَيْ أُقَاسِمْكِ الهُمُومَ، تَعَالي!

تَعَالَيْ تَرَيْ رُوحاً لَدَيّ ضَعِيفَةً ... تَرَدّدُ في جِسْمٍ يُعَذّبُ بَالِ!

أيَضْحَكُ مأسُورٌ وَتَبكي طَلِيقَةٌ ... وَيَسْكُتُ مَحزُونٌ، وَيَندبُ سالِ؟

لَقد كنتُ أوْلى مِنكِ بِالدّمعِ مُقلَةً ... وَلَكِنّ دَمْعي في الحَوَادِثِ غَالِ!

قراءة نقدية في نونيتي
ابن زيدون وشوقي

تناولت كثير من الدراسات نونيتي ابن زيدون وشوقي، ويتجه الدارسون في تناولهما إلى تأكيد إحدى الحقائق الآتية: ـ

١ ـ أن ابن زيدون سابق على شوقي، ولذا، فإن المعارِض أقوى من المعارَض، لأن الأول صدر عن عاطفة صادقة، وتجربة فريدة، وكان حراً في التصرف بمادته، ولم يكن خاضعاً تحت تأثير سابق.

ومن هؤلاء أبو القاسم محمد كرو[(١)].

٢ ـ أن شوقياً وجد الطريق ممهداً له، والقوالب الموسيقية واللغوية جاهزة بين يديه، فكان يصوغ شعره وهو مسيطر سيطرة تامة على نسيجه الشعري، وما عليه إلا أن يوجه فكره، ويتخير معانيه، فتنصهر اللغة والأسلوب في فنه، وبذلك يتفوق على المعارَض، وهكذا تفوق شوقي على ابن زيدون، ومن هؤلاء محمد بن حسين في كتابه «المعارضات في الشعر العربي»[(٢)].

٣ ـ أن الجودة قد تتحقق للأول، كما قد تتحقق للثاني، وذلك وفقاً لقدرة الشاعر ومدى إمكاناته وعطاءاته الفنية، وقد برز شعراء تفوقوا على من

---

(١) أبو القاسم محمد كرو، **شوقي وابن زيدون** (تونس، مط ـ الترقي ط الأولى ١٣٧٥ هـ/١٩٥٦ م) ص ٥٣، ٦١.

(٢) محمد بن سعد بن حسين، **المعارضات في الشعر العربي**، (الرياض، النادي الأدبي، ١٤٠٠ هـ/ ١٩٨٠ م) ص ٣٢٥، ٣٤١ ـ ٣٤٤.

يعارضونهم في كثير من المجالات كما سقطت كثير من المعارضات، وبقيت القصيدة الأولى لا ينازعها منازع[١].

وهكذا علق زكي مبارك على النونيتين، فقال عن شوقي: «إنه كان يعارض ابن زيدون فكان لا بدّ له من توشية بارعة تعفي على النظرة الفطرية في أبيات ابن زيدون. ولابن زيدون فضل السبق، ولشوقي فضل البراعة في تلوين الصور الشعرية، وهو فضل ليس بالقليل»[٢].

كما علقت وفاء علي سليم عليهما، فقالت:

«لم يختلف أديب في معرض الموازنة بين نونية ابن زيدون ونونية شوقي، أنهما من أفضل وأروع ما قدما من شعر تفتقت عنه القرائح، جمعهما المكان وفارقهما الزمان»[٣].

وعلى أية حال، فبرغم كثرة الدراسات التي تناولت هاتين القصيدتين، فلا زالت هناك جوانب غامضة في فهم وتفسير العلاقة بين موضوع كل قصيدة وعاطفة الشاعر، ولعل القراءة النقدية المتأنية في كل قصيدة توضح لنا بعض هذا الغموض، ولكي يتسنى لنا ذلك، علينا أن نشرع في تشريح كل قصيدة، وسبر أغوارها، ومن المعروف أن هناك تبايناً واضحاً في عدد أبيات كل قصيدة، فقصيدة شوقي تشتمل على ثلاثة وثمانين بيتاً، بينما تشتمل نونية ابن زيدون على خمسين بيتاً.

وقبل الولوج في عملية التحليل، يجدر بنا أن ننظر نظرة عامة في قصيدة ابن زيدون وغرضها، أو الباعث على تأليفها.

---

(١) محمد محمود قاسم نوفل. **تاريخ المعارضات في الشعر العربي** (بيروت ـ مؤسسة الرسالة ط أولى ١٤٠٢ هـ/١٩٨٣ م) ص ٣٢، ٣٤، ٢٢٩ ـ ٢٣٠.

(٢) زكي مبارك، **الموازنة بين الشعراء**، (مصر ـ مط. مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ط.م ١٣٥٥ هـ/١٩٣٦) ص ٣٥٥.

(٣) وفاء علي سليم، **من روائع الأدب العربي**، (الكويت، مط ـ دار البحوث العلمية ط أولى ١٣٩٩ هـ/١٩٧٩ م) ص ١٦٤.

أحب ابن زيدون ولادة بنت المستكفي بالله، وكانت ولادة من بقايا الأسرة الأموية المالكة، وكانت ذات جمال وبهاء، وشخصية أدبية، إلى جانب معرفتها بالموسيقى والعزف على بعض الآلات الموسيقية، وقد تعلق ابن زيدون بها تعلقاً شديداً، وقد نعما بهذا الحب فترة من الزمن، ولكن جاذبية ولادة اجتذبت معشوقاً آخر، جاء نداً ومنافساً لابن زيدون؛ وهو الوزير أبو عامر بن عبدوس الذي انتزعها منه، ثم زج بابن زيدون في السجن. ولقد كان السجن نهاية هذه العلاقة بين الاثنين، ومن السجن أخذ ابن زيدون يرسل التضرعات والتوسلات إلى محبوبته، ولكن العلاقة كانت قد بلغت أوج تأزمها، وانفرط عقد المتحابين، فكانت النونية تتويجاً لهذا اليأس والتألم اللذين حاقا بالشاعر[١].

تبرز هذه النونية تبايناً بين الماضي والحاضر، ويندرج تحت هذا التباين انقسامات عدة، تتآزر الألفاظ والمعاني في تسليط الأضواء على ما تكتنفها من اختلاف. وتحفل هذه القصيدة ببعض الإشارات الجنسية التي تبرز بين آونة وأخرى في إطار هذا التباين والاختلاف.

ويكشف مطلع القصيدة عن شيء من هذا. يقول:

أضحى التنائي بديلاً من تدانينا ... وناب عن طيب لقيانا تجافينا

فـ «أضحى» كلمة تدل على الماضي، وهو إعلان الشاعر بأن العلاقة أنبتت، وأن هذا الانفصام كان مبكراً، بحيث لم تطل مدته، فما إن اشتعل فترة قصيرة، حتى خمد أواره، وانطفأت لجاجته. وجاء المصدر من الفعل (تناءى) ليدل على (التفاعل) أي اشتراك الطرفين في عملية الهجر والابتعاد، ولذلك، نجد أن هذه الصيغة (التفاعل) تتكرر في المطلع، معلنة النتيجة التي

---

(١) انظر عن ابن زيدون وشعره:.

عمر الدقاق، **ملامح الشعر الأندلسي**، (بيروت - دار الشروق ١٩٧٥) ص ١٣٣ - ١٦٤.

حملتها «أضحى»، أول كلمة نطق بها الشاعر. فانقطاع العلاقة بينهما أصبح أمراً واضحاً للعيان، لكن ما نوع هذه العلاقة؟ وهل هي عاطفة عذرية؟ أو أنها أقل سحراً من هذه؟؟

إن استعمال الشاعر بكلمة (طيب) في وصفه للقائه بالمحبوبة، يوحي بأن هذه العلاقة أقل سحراً من العذرية، ويكشف عن أن نظرته لها كانت نظرة حسية. ويبدو من البيت الثاني، أنه كان في غفوة جنسية، وذلك حين يشير إلى معاني الظلام/ الصبح ـ أو ـ الليل/النهار، ومعلوم أن الليل يرتبط في أذهان العاشقين بالوصل، أما النهار، فيرتبط بانفكاك العلاقة حتى مجيء الليل مرة أخرى، وهذه النظرة تكون أشد معنى عندما يكون ذلك الوصال للمتعة الجسدية فحسب. وعلى هذا النحو أبان الشاعر عن هذه الحالة أوضح إبانة في قوله:

ألا وقد حان صبح البين صبحنا   حيناً فقام بنا للحين ناعينا

فـ «ألا» ضاعفت التحسر على ذلك الماضي اللذيذ الذي حدث ليلاً عندما «حان صبح البين»، ولم يستطع الشاعر أن يخفي هذا الإحساس، فجاءت الألفاظ كلها تأكيدات على هذا الفراق الذي يوحي لنا بأنه تم في الصباح فكان البيت تعاقب لكلمات: «حان/ صبح».

وهكذا أشار ابن زيدون إلى أن هذه العلاقة التي حاول أن ينقلنا إلى أجوائها لم تكن حباً إنسانياً سامياً من أجل المرأة كامرأة في منزلة ولادة، ذوقاً وأدباً، ومكانة اجتماعية، وإنما كانت حباً جسدياً، ولذلك كان قصير الأجل، محدوداً بوقت من الليل، ما إن أطل صباحها، حتى «قام بنا للحين ناعينا». ولم يستطع ابن زيدون أن يتخلص من تأثير تذكار المتعة الجسدية وهذا يفسر لنا سر قلة ورود كلمة حب ومشتقاتها في هذه القصيدة، حيث لم تَرِد سوى مرة واحد في «لا تحسبوا نأيكم».

لا تحسبوا نأيكم عنا يغيرنا   إن طالما غير النأي المحبينا

وجاءتنا بديلاً من ذلك كلمات تنم عن المتعة الجسدية.

ولم تكترث ولادة بما نال ابن زيدون من عذاب أو شقاء، فقد هجرته قاصدة عامدة، إنها (انتزحت) عنه مع ما تحمل كلمة (انتزاح) من إزاحة هذا والانتقال إلى ذاك:

من مبلغ الملبسينا بانتزاحهم حزناً مع الدهر لا يبلي ويبلينا

ومن ثم، فإن شكوى ابن زيدون ليس لها اعتبار، لأنه يتحرق لا شوقاً إلى قيمة إنسانية كامنة في المرأة ولادة، بل إلى قيمة مادية تنعم بها في ولادة.

ومن هنا سارت القصيدة في أبيات لا يكاد المرء يخطىء بيتاً منها في عرض هذه الحالة التي تنتاب ابن زيدون، حالة العاشقة التي تركت العاشق إلى أحضان عاشق آخر، ويغلب على الظن أن حالة من حالات السادية كانت تصاحب ولادة في علاقاتها الغرامية، ولذلك، كانت علاقاتها الاجتماعية على مستوى الوزراء وأصحاب الشأن في الدولة العبادية، وهي مدركة كل الإدراك لما يثيره الارتباط الشخصي بأحد هؤلاء من غيرة وحسد في نفوس الآخرين مما يؤدي إلى صراع بينهم.

وهذا ما حدث مع ابن زيدون وابن عبدوس[1] «غيظ العدى من تساقينا الهوى»، وربما كان سبب ذلك عائداً إلى أن هذه الممارسة السادية كانت تعويضاً عما خسرته من نفوذ في السلطة بصفتها من الأسرة الأموية المنهارة العروش حتى:

«أَوْجَدَتْ إلى القول فيها السبيلَ، بقلة مبالاتها، ومجاهرتها بلذاتها، كتبت ـ زعموا ـ على أحد عاتقي ثوبها.

(١) انظر تفاصيل أكثر عن ابن زيدون وابن عبدوس وولادة، في: علي عبد العظيم، **ابن زيدون: عصره وحياته وأدبه**، (مصر، مط. الرسالة ١٩٥٥) ص ١٣٨ ـ ٢٨٦.

أنـا والله أصـلـح لـلـمـعـالـي   وأمـشـي مـشـيـتـي وأتـيـه تـيـهـا

وكتب على الآخر:

وأمكن عاشقي من صحن خدي   وأعطي قبلتي من يشتهيها[1]

ويتبين من القصيدة أن الألم والعذاب، وهما العنصران اللذان يتلذذ بهما السادي[2]، قد تحققها في حالة ابن زيدون، بينما تكشف لنا القصيدة عن الجانب اللذيّ عند ولادة.

إذن، فالقصيدة تسير في خطوات متوازية ثلاثة هي:

١ ـ الزمن.

٢ ـ الشاعر.

٣ ـ ولادة.

وتنقسم العلاقة إلى قسمين متقابلين:

المتعة في الماضي (ليلاً)   العذاب المستمر (نهاراً)

ففي قوله: «ما زال يضحكنا» يدل استخدام «ما زال» على الاستمرارية، بحيث توحي بالعجلة والإسراع في نيل الهدف، أي إن المدة كانت محدودة. ومن ثم فـ «تساقينا الهوى» توحي بأن العلاقة بينهما لم تكن عذرية، وقد جاءت «تساقينا»، لتدل على (التفاعل) المتبادل بين الاثنين، مع كل ما تحمله اللفظة من لذة، لارتباطها بسقيا الخمر. وفي المقابل «كانت بكم بيضا ليالينا»، الليل هو وقت العلاقة، ولذلك جاءت الصفة حالاً لليل،

---

(١) أبو الحسن علي بن بسام: **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة** تحق: إحسان عباس (القاهرة، مط لجنة مط. لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٣٠٨ هـ/١٩٣٩) ق.م ص ٣٧٦ وانظر ص.ص ٢٨٩ ـ ٣٨٣.

وانظر كذلك عن ولادة: مصطفى الشكعة، **الأدب الأندلسي**، (بيروت، دار العلم للملايين ١٩٧٤) ص ١٧٧ ـ ٢٠١.

(٢) أشار علي عبد العظيم إلى سادية ولادة، ابن زيدون...، ص١٧٦ ـ ١٧٩.

وهو تأكيد على المعنى الذي سيطر على ابن زيدون سيطرة كلية، فلم يستطع التخلص منه. وكان المفروض أن يكون البياض صفة للنهار، ولكن جاءت هذه الصفة حالاً لليل، للتأكيد مرة أخرى على قصر المدة، وعلى أن الهدف منها هو الليل في ذاته، أما النهار، فليس له حساب، لأنه موعد انتظار حتى يأتي الليل. وهكذا يقول:

إذ جانب العيش طلق من تآلفنا   ومربع اللهو صاف من تصافينا
وإذ هصرنا فنون الوصل دانية   قطافها فجنينا منه ماشينا

والبيت الثاني صريح في التعبير عن اقتناص اللذة، والمتعة الجسدية، وهو يذكرنا بقول امرؤ القيس:

هصرت بفودَيّ رأسها فتمايلت   عليَّ هضيم الكشح ريا المخلخل

إنه اللهو للحصول على أصناف المتع الجسدية وأشكالها، مما يكشف عن طاقة ليبيدية مخزونة هائلة لم يستفرغها الشاعر.

ثم نتساءل عن قوله: «من كان صرف الهوى والود يسقينا» ألم يكن باستطاعته أن يقول بدلاً من «الود»، «الحب»، ولكنه، في الواقع، لم يكن في طلب حب حقيقي، إنما كان وراء «صرف الهوى والود». إنه يريد اللذة الشديدة استمتاعاً، ولذا كان الجو اللذيّ صريحاً هنا، كما كان صريحاً فيما سبق: إنه «صرف الهوى والود يسقينا»، جو اللذة أو الخمر هو الجو الذي ينشده هذا الشاعر، ولم يكن لينشد جو الحب العذري الصافي.

لقد أخفق ابن زيدون، في جذبنا نحوه، والتأثير فينا، لأنه لم يصور لنا علاقة تقوم على متعة مؤقتة تزول بزوال مسبباتها، ولم يستطع أن يتخلص من أجوائه المحمومة من أجل طلب متعته الجسدية، فصور لنا نفسه ناشداً قضاء حاجة، ويبدو أنه لم يحصل عليها كلية، إن صورة ولادة المرأة المتنعمة المترفهة هي الماثلة أمامه. إنه يتشوق ويتحسر على لياليها البيض وما فيها من تساقٍ، ولم يكتف بالإشارة إلى هذه الأجواء، وما تتضمنه من

نعومة جسد ولادة وفتنتها الحسية، بل شاءت ذاكرته أن عرض ولادة أمام عينيه عرضاً مفصلاً، ولم يكتف بقوله:

يا ساري البرق غاد القصر واسق به   من كان صرف الهوى والود يسقينا

مع ما يحمله هذا البيت من معاني النعمة والرفاهية، وما استمتعت به صاحبته من حرية جعلتها تتصرف بكل صراحة في علاقاتها بالرجال، بل أبى إلا أن ينقل صورة ولادة كما يحسها هو، أو كما تمثل له ساعة لقائه بها، فقال:

ربيب ملك كأن الله أنشأه   مسكاً وقدر إنشاء الورى طينا
أو صاغه ورقاً محضاً وتوجه   من ناصح التبر إبداعاً وتحسينا
إذا تأود آدته رفاهية   توم العقود وأغمته البرى لينا
كانت له الشمس ظئراً في أكلته   بل ما تجلى لها إلا أحايينا
كأنما أثبتت في صحن وجنته   زهر الكواكب تعويذاً وتزيينا

ويقول:

يا روضة طالما أجنت لواحظنا   ورداً جلاه الصبا غضا ونسرينا
ويا حياة تملينا بزهرتها   منى ضروباً ولذات أفانينا
ويا نعيما خطرنا من نضارته   في وشي نعمى سحبنا ذيله حينا

وبحق قال كرو عن قوله «أو صاغه ورقا»: «إنها صورة اصطناعية لا نحس معها بحرارة المحب وجمال المحبوب وإجلال الخالق..»[١].

ومع ذلك فقد قال هو نفسه في **كتابه** «شخصيات أدبية» بالاشتراك مع عبد الله شريط (تونس، مط. العصرية، ط. أولى ١٩٥٨) «فكلمات المسك والورق والفضة والتبر..» كلها تشير إلى نوع البيئة المترفة التي كان يعيش فيها ابن زيدون» ص ٢١٩. وقالت وفاء علي سليم، **من روائع الأدب العربي**: «وقد أبدع ابن زيدون في وصف محبوبته، فهي ربيبة ملك، تألف السيطرة والدلال، وهي مخلوقة من المسك بينما ما عداها قد خلق من

---

(١) كرو، **شوقي وابن زيدون**: ص ٣٠.

طين» ص ١٥٥ وانظر زكي مبارك، **الموازنة..**، ص ٣٦٥.

وهكذا، أخفق ابن زيدون في التغلب على حواسه، والتأثير فينا. فهذا الشاعر الوزير الكاتب، صاحب الذوق والفن، لم يتجرد من الماديات، ويتعمق في نفسية معشوقته، إن لم تكن محبوبته، فعَرَضها هذا العرض المادي الصرف، وقد كان ينبغي لمن كان في منزلة ولادة ذوقاً وأدباً ورقياً عقلياً أن يعرِض عن هذه الأوصاف، وأن لا يعود ثانية إلى قائلها، لأنه لا ينظر إلى المرأة الإنسانة، بل إلى المرأة الحَظِيَّة أو فتاة الغرام. إن النعومة أو البضاضة، والرفاهية أو الغنى، وباختصار إنها الشهوة في غاية اندفاعها وفورانها، وهو ما تحكيه الأبيات الثلاثة الأخيرة السابقة.

ألم يكن باستطاعة ابن زيدون أن يعكس لنا حباً صادقاً بعيداً عن هذه الأجواء العبثية؟! لو كان الحب صادقاً، لاختفت رائحة العطور، ولغابت عن المشهد هذه الألوان الصاخبة، ويغلب على الظن أن حب ولادة لم يلامس قلب ابن زيدون، بل إن شكلها الخارجي هو الذي استحوذ على لبه ومشاعره. وكذلك ولادة، فهي تعلم أن أمثال ابن زيدون إنما هدفهم هذه المتعة فقط، ولذلك فليس لديها ما يحركها تجاههم سوى قضاء تلك الحاجة المؤقتة، وما عليها مما يبدونه من عذابات، فهي تعلم أن عذاباتهم لا تلامس شغاف قلوبهم، بل تطل على السطح منها، وهي بذلك لا تكترث بهذه العذابات، ومن ثم، فإن ابن زيدون لم يكن إلا واحداً من أولئك العشاق الذين يسعون إلى ليالي الهوى بأفانينه ونعمائه.

الشاعر

يقف الشاعر ههنا متحسراً أسفاً على الماضي الذي انفلت من بين يديه[1]، فقد كان يصور لنا بعض تجاربه الحسية في ليلة من الليالي وما إن

---

(١) عبد الحليم حفني، **مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية**، (مصر - مط - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧) ص ١٦٩ - ١٧٢.

أطل الصباح حتى تبدد كل ما كان حاضراً أمامه. ولكن هذا التحسر والألم لم يخلق جرحاً غائراً في نفسه، بل كل ما كان هو ندم على فوات أو انقضاء تلك المتعة وانحسارها عنه. ولذلك، فهو ينظر إلى الحاضر مقارناً به الماضي. ولا تخرج هذه المقارنات عن الأسف على فقدان التمتع والتأكد من أنها فرصة لن تعود أبداً. لقد أبلغنا الشاعر أن الجانب الآخر لا زال متمتعاً في حياته، ولم يعتبر **إزاحة** ابن زيدون عنه أدنى خسارة له، وهذا هو المحك الذي كان يدور حوله، لأنه هو الذي فقد المتعة، فندم أو تحسر عليها، أما ولادة، فأصبحت طرفاً غير مكترث بمجريات الأمور. ومن هنا ندرك أن العاطفة في هذه القصيدة لا وجود لها، لأن أحد الطرفين كان مفتقراً إلى عاطفة تشعل الإحساس وتنميه، فما الأقوال في القصيدة إلا ملامسات لأوضاع كانت، ثم أصبحت حضوراً عينياً أمام الشاعر، فراح يصورها كما هي دون أن يتجاوزها. ويمكن رصد انفعال الشاعر بها حسبما يأتي: -

أ - الحزن على عدم استمرار المتعة:

من مبلغ الملبسينا بانتزاحهم ... حزناً مع الدهر لا يبلي ويبلينا
إن الزمان الذي ما زال يضحكنا ... أنساً بقربهم قد عاد يبكينا
بنتم وبنا فما ابتلت جوارحنا ... شوقاً إليكم ولا جفت مآقينا
نكاد حين تناجيكم ضمائرنا ... يقضي علينا الأسى لولا تأسينا
حالت لفقدكم أيامنا فغدت ... سوداً وكان بكم بيضا ليالينا

ب - تصوير موقفه الاندفاعي مع بيان موقف ولادة السلبي:

لم نعتقد بعدكم إلا الوفاء لكم ... رأياً ولم نتقلد غيره دينا
ما حقنا أن تقروا عين ذي حسد ... بنا ولا أن تسروا كاشحاً فينا
واسأل هنالك هل عنى تذكرنا ... إلفاً تذكره أمسى يعنينا

جـ - اليأس من الحصول على بديل لولادة:

لا تحسبوا نأيكم عنا يغيرنا ... أن طالما غير النأي المحبينا

والله ما طلبت أهواؤنا بدلاً | منكم ولا انصرفت عنكم أمانينا
إن كان قد عز في الدنيا اللقاء بكم | في موقف الحشر نلقاكم وتلقونا
إنا قرأنا الأسى يوم النوى سوراً | مكتوبة وأخذنا الصبر تلقينا
أما هواك فلا نعدل بمنهله | شرباً وإن كان يروينا فيظمينا

وقف ابن زيدون، إذن، يتعامل مع ولادة تعاملاً لا يليق بأي محبوبة، فهي متعة **وهوى** وجسد وليست عاطفة وقلب، فليست ولاّدة حاضرة إلا في ناحيتين: الأولى، كونها جسداً، والثانية، كون ابن زيدون هو طالب ذلك الجسد. لقد دفعه اليأس من الحصول على بديل لولادة إلى أن تصبح هي المرأة الجسد التي لا تنافسها امرأة في هذا المجال، ولذلك، فهو يشير إلى أن ولادة بعيدة عنه برغم كل المحاولات، لأن الافتراق أصبح حقيقة واقعة ومفروضة عليه فرضاً مع اقتناع كامل من جانب ولادة بذلك، كما قال: «إنا قرأنا الأسى. . .»، فضمير المتكلمين (نا) جاء لمضاعفة ذلك الإحساس الانفرادي من ناحيته هو، وليس للدلالة على أن هناك إنساناً آخر يشاطره الحالة، فولاّدة غائبة عن هذا المشهد، مشهد الافترق الآن ـ وكانت حاضرة فقط وقت التداني الجسدي. ولذلك يعلق إحسان عباس على غزل ابن زيدون بقوله: «أصبح شعر ابن زيدون ذا لون واقعي يدور حول علاقة حية غير مبهمة»[1].

جـ ـ ولادة

إن موقف ولادة واضح من بداية القصيدة، فهي بعيدة عن انفعالات ابن زيدون، فإذا كان ابن زيدون محترقاً، أو مظهراً الاحتراق، فإن انفعالاتها هي بعيدة كل البعد عن ذلك، وكأن ما يتحدث عنه ابن زيدون لا يخصها إطلاقاً. فقد صورها لنا على عكس ما عنده تماماً. وجاءت صورتها غفلاً

(١) إحسان عباس، **تاريخ الأدب الأندلسي: عصر الطوائف والمرابطين**، (بيروت، دار الثقافة ط ٢ ١٩٧١ م) ص ١٦٧.

من أي انفعالات نتوقعها في حالة حب متبادل. إنها صورة تنطبق على أية امرأة نادرة في مثل جمالها. إنها صورة غير متحركة أبداً. هي عبارة عن خطوط وألون فاقعة صارخة، وليس بينها إلا فراغات تأتي عبارة عن نتوءات بارزة على السطح، بحيث استحالت الصورة إلى منظر من المناظر التي رسمها فنان من أجل الاتجار بها، وليس لينقل للمشاهد انعكاساته النفسية هو عليها؛ بل أبرز فيها جوانب سلبية جعلت ذلك المشاهد لا يتعاطف معها، ولا يحس بمشاركة وجدانية مع راسمها؛ إنها منظر عادي أو لوحة، ويمكن إجمال أوضاع هذه الصورة فيما يأتي: -

١ - المرأة اللاهية العابثة

غيظ العدى من تساقينا الهوى فدعوا ... بأن نغص فقال الدهر آمينا
إذ جانب العيش طلق من تآلفنا ... ومربع اللهو صاف من تصافينا
كأننا لم نبت والوصل ثالثنا ... والسعد قد غض من أجفان واشينا
سران في خافق الظلماء يكتمنا ... حتى يكاد لسان الصبح يفشينا

٢ - المرأة السادية

يا ليت شعري ولم نعتب أعاديكم ... هل نال حظاً من العتبى أعادينا
ما حقنا أن تقروا عين ذي حسد ... بنا ولا أن تسروا كاشحاً فينا
دومي على العهد ما دمنا محافظة ... فالحر من دان إنصافاً كما دينا
ما ضر لو لم نكن أكفاءه شرفاً ... وفي المودة كاف من تكافينا

٣ - السلبية تجاه ابن زيدون

واسأل هنالك هل عنى تذكرنا ... إلفا تذكره أمسى يعنينا
ويا نسيم الصبا بلغ تحيتنا ... من لو على البعد حيا كان يحيينا

٤ - ولادة المظهر الخارجي

ربيب ملك كأن الله أنشأه ... مسكاً وقدر إنشاء الورى طينا
أو صاغه ورقاً محضاً وتوجه ... من ناصع التبر إبداعاً وتحسينا

إذا تـــأود آدتـــه رفـــاهـــيـــة ... تـوم الـعـقـود وأدمـتـه الـبـرى لـيـنـا

كانت له الشمس ظئراً في أكلته ... بـل مـا تـجـلـى لـهـا إلا أحـايـيـنـا

كـأنـمـا أثبتت في صـحـن وجنته ... زهـر الـكـواكـب تـعـويـذاً وتـزيـيـنـا

يا روضة طالما أجنت لواحظنا ... ورداً جـلاه الـصـبـا غـضـا ونـسـريـنـا

انتهينا من عرض قصيدة ابن زيدون بمواقفها الثلاثة عرضاً مبيناً حقيقة العلاقة بين الشاعر وولادة. ويلاحظ أن قوة الانفعال في هذه القصيدة متأتٍ من قوة **القمع** التي مورست ضد الليبيدو عند ابن زيدون حين لم يتمكن من استفراغ طاقاته. وهذا زود القصيدة بشحنات عاطفية جعلتها متماسكة ومتدافعة حتى نهايتها، وجعل الشاعر ينطلق مسترسلاً في التعبير عن إخفاقه في تحقيق رغبته، ويجمل هذان البيتان خلاصة القصيدة كلها:

كـأنـنـا لـم نـبـت والـوصـل ثـالـثـنـا ... والسعد قد غضَّ من أجفان واشينا

سران في خاطر الظلماء يكتمنا ... حتى يكاد لسان الصبح يفشينا

لقد اختفت ولاّدة وسط ذلك الظلام الحالك حتى غابت عن الأنظار، فلم نبصر بها أبداً. إننا لم نشاهد ولادة حية أمامنا، بل أعلمنا الشاعر أنها كانت سراً في ظلام ليل قضته معه، ولقد تركته، ولا ندري هل عاودت الكرة مع غيره أو لا؟! ويلاحظ غلبة التقريرية على هذه القصيدة، مما أفقدها الجمال الفني والإنساني، وجعلها شحنات عاطفية جوفاء، ليس فيها إلا رائحة المرأة، كما مر، ورائحة الخمر، كما يقول:

نأسى عليك إذا حثت مشعشعة ... فـيـنـا الـشـمـول وغـنـانـا مـغـنـيـنـا

لا أكؤس الراح تبدي من شمائلنا ... سيما ارتياح ولا الأوتار تـلـهـيـنـا

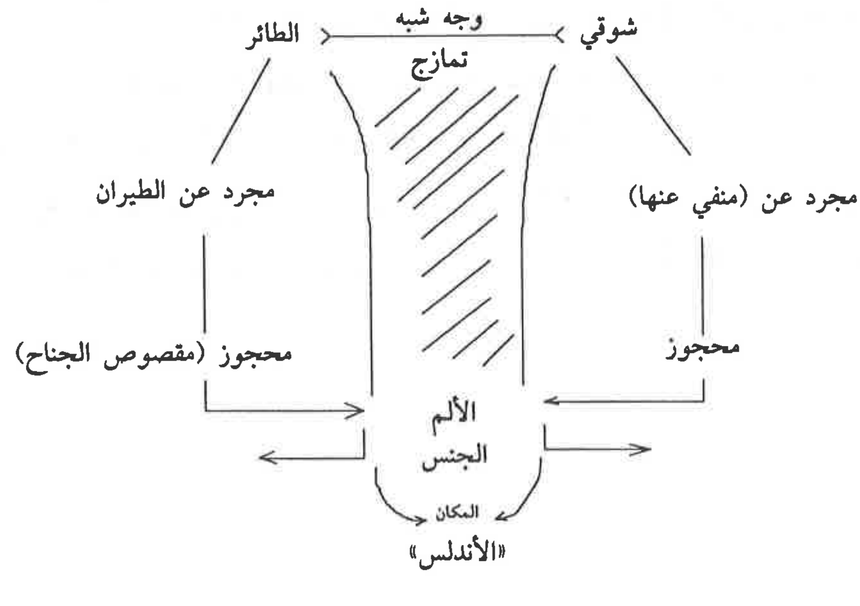
شوقي في الأندلسية

تناول شوقي في قصيدته قضية وطنية خالصة، وكانت المعارضة وفقاً لما يأتي: -

ابن زيدون	:	ولادة
شوقي	:	مصر

والقاسم المشترك المفترض بين الاثنين هو الحب. وقد رأينا أن حب ابن زيدون هو عشق مادي لم يبلغ درجة الحب العذري الصافي.

فماذا كان موقف شوقي إذن؟ نلاحظ أن شوقياً في الأندلسية قد تقمص شخصية الطائر المهيض الجناح، أي إن شوقياً يعاني من انهزام داخلي حاد، جعله غير قادر على مغادرة المكان، كحال الطائر في الطلح. ويمكن أن نمثل ذلك فيما يأتي: -



فإضافة إلى ذلك الانهزام، فالاثنان معزولان في مكان، وهما مجبوران على العيش فيه، لأنه ليست لديهما القدرة على التغلب على مأساتيهما. إن هذا التماثل بين حالة الاثنين جعلت مشاعرهما موحدة، ودفعت بمشاهد هذا الوضع إلى أن يشعر بعمق التأثر، وبخاصة وأن الاثنين من نوعين مختلفين. الإنسان القوي الذي كان يتحرك بكل إرادة، والطائر الضعيف الذي كان يخشى الاقتراب من الإنسان. كما جعلت مخاطبة الطائر بضمير (نا) هذا الاشتراك يبدو حقيقياً، سيما أن شوقياً اندمج في شخصية الطائر اندماجاً كليا، حتى صارت صورة الطائر هي الغالبة، وهذا ما جعل المشهد أكثر إثارة وتأثيراً:

إذا دعا الشوق لم نبرح بمنصدع ... من الجناحين عَيٍّ لا يلبينا

لقد تحول الشاعر إلى طائر، وأصبح روحاً واحدة، وأحسسنا أنه إذ يتحدث عن الطائر، إنما يتحدث عن نفسه في صورة هذا الطائر:

تجر من فنن ساقا إلى فنن ... وتسحب الذيل ترتاد المواسينا
أساة جسمك شتى حين تطلبهم ... فمن لروحك بالنطس المداوينا

ويبين تقمص شوقي لهذا الطائر الانهزام النفسي الذي لحق به في منفاه، كما يبين، من ناحية أخرى، حساسية هذا الشاعر ورقته، إذ اتخذ وضع الطائر بديلاً موضوعياً لوضعه هو. إن خطابه لهذا الطائر جعل المستمع يتحسس الآلام التي لحقت به، متصوراً طائراً حقيقياً يعاني هذه المعاناة، وأن شوقياً حقاً يرسم بريشته حالة طائر جريح، تعرض لأذى ما:

ماذا تقص علينا غير أن يداً ... قصت جناحك جالت في حواشينا
كل رمته النوى ريش الفراق لنا ... سهماً وسل عليك البين سكينا

كما جاء البيت التالي تأكيداً على هذا التمازج والتماثل بين الحالتين، فشوقي المنفي إلى الأندلس، والنازح إلى هذا الوادي (وادي الطلح)، هو الطائر الذي كان طليقاً، ثم اضطر للنزوح إلى هذا الوادي، هذا جريح طريح، وذلك مبعد منفي:

آهاً لنا نازحي أيك بأندلس وإن حللنا رفيفاً من روابينا

وقبل الدخول في تفاصيل القصيدة، تجدر الإشارة إلى رأي أحد المعاصرين الذي يرى أن شوقياً في أبياته الأولى يخاطب المعتمد بن عباد الذي كان مسجوناً في سجن ابن تاشفين، فيقول: «لكن ما هذا الطائر الذي خصه شوقي بالخطاب والمناجاة فهما يتشاكيان الآلام والأحزان؟ إنه الملك الشاعر المعتمد بن عباد الذي سجنه ابن تاشفين أول الأمر في قصر بوادي الطلح بالأندلس، وترك له في بستان القصر جملين وجارية وخادمة... هذا هو الطائر الذي ناجاه شوقي بقصيدته النونية التي عارض بها ابن زيدون»[1].

ولكن الغالب أن شوقياً لا يخاطب إلا طائراً يرمز فيه إلى وحدته وقلة حيلته، ومن المغالاة القول: إنه يتحدث عن المعتمد بن عباد، لأن هذه الطريقة الرمزية ليست من طرق شوقي الفنية، فكثيراً ما يلجأ إلى التصريح بدلاً من التلميح، أو يصرح أثناء أبياته بها، ولا يستطيع تغليف كل ذلك بغلاف رمزي[2]. ولذا، فالأقرب إلى الصواب القول: إن شوقياً يخاطب طائراً على عادة العرب في مخاطبة الحمام ونياح الحمام وذكر الطير بعامة. والصورة نفسها لا تحتمل ذلك التأويل، إذ هي صورة طائر لا غير، وليس أدل على ذلك من قوله:

تجر من فنن ساقا إلى فنن

فإن يك الجنس

فهل هذا الطائر هو المعتمد بن عباد حقاً، أم هو طائر طائر حقيقة أو

---

(١) محمد بن حسين، **المعارضات..**، ص ٢٩٨ ـ ٢٩٩.
وانظر حول صورة الطائر. زكي مبارك. **الموازنة...**، ص ٣٥٠.
وانظر حول محنة المعتمدين عباد، سعد إسماعيل شلبي، **البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر**، (مصر ـ مط ـ دار نهضة مصر ١٩٧٨) ص.ص ٣٦ ـ ٤٠، ص.ص ٣٣٢ ـ ٣٤٥.

(٢) إيليا حاوي، **أحمد شوقي**، (بيروت ـ دار الكتاب اللبناني ط ـ أولى ١٩٧٧) جـ ١ ص ١٦ ـ ١٠٨ جـ ٢ ص ٩ ـ ٨٤).

تخيلاً؟! ومن ناحية أخرى، فهو مسلم محب للإسلام، ويقدر قادته ورجاله، ولا شك أن يوسف بن تاشفين كان من قادة دولة الموحدين، وله صولات وجولات ضد الإفرنج، وليس من الممكن أن يكون شوقي قد وضعه صفاً بصف إزاء الإنجليز الذين نفوه من مصر. إن المقارنة بين الاثنين بعيدة كل البعد، ولا تليق إطلاقاً بمكانة شوقي ومعرفته التاريخية لهذه الأحداث التي صاحبت سجن ابن تاشفين للمعتمد بن عباد. ومما يؤكد صحة هذا إليه هو أن الأبيات العشرة التي تعاقبت تعاقباً، يستخدم بها شوقي صورة الطائر رمزاً لحالته هو، وما كان يعانيه من ألم الفراق والوحشة بعيداً عن مصر. وجاءت صورة الطائر مؤثرة أبعد التأثير، إذ يتحول الإنسان إليه، فتبلغ الشفافية والرقة أقصى مداها، خاصة وأنه يوجه الخطاب إليه، مما يرفع من قيمة الشاعر، ويجعل لغته أكثر إشراقاً.

إننا هنا على عكس الموقف من ولادة ابن زيدون، فإذا كان ابن زيدون يخاطب ولادة من أجل الجنس، فشوقي هنا يخاطب الطائر، مرتفعاً بالقيم الإنسانية إلى أسمى درجاتها، وإذا كان ابن زيدون متلهفاً على لياليه البيض، فهنا شوقي يشعرنا بوضع إنساني متمثلاً في ذلك الطائر المسكين. وبذلك يكون شوقي قد انفلت من التأثير المباشر لمبدأ المعارضة الذي كان متوقعاً أن يسير عليه. فالحب هنا حب حقيقي، في حين أن الحب هناك حب مفتعل. ولكن، وبعد أن استطاع شوقي أن يجعل قضيته هي الراجحة، وأن يصورها لنا تصويراً إنسانياً بارعاً، هل نجح في الاستمرار في هذا العرض أم تعرض لشيء من الانحراف؟

لقد نقلنا شوقي إلى عرض آخر أنسانا ذلك الوضع الإنساني المؤثر، فإذا نحن أمام آثار الأندلس وتاريخها المجيد:

رسم وقفنا على رسم الوفاء له ... نجيش بالدمع والإجلال يثنينا
لفتية لا تنال الأرض أدمعهم ... ولا مفارقهم إلا مصلينا

ومن هنا يبدأ شوقي في رصف الأبيات رصفاً، محتذياً أحياناً فن ابن زيدون، دون تزييف لمشاعره، فقد ظلت مشاعره صادقة في حبه لمصر

وحنينه لها، أما احتذاؤه فن ابن زيدون، فقد تمثل في اللغة واستعارة بعض التراكيب والصور، لنستمع إليه وهو يقول في هذين البيتين:

بنا فلم تخل من روح يراوحنا ... من بر مصر وريحان يغادينا
كأم موسى على اسم الله تكفلنا ... وباسمه ذهبت في اليم تلقينا

لا شك أن البون شاسع جداً بين هذا الإحساس، وبين إحساس ابن زيدون الشهواني الحاد، كما يبدو هذا التباين واضحاً من رقة مشاعر شوقي وسلاستها، وفي قوة عاطفته الدينية، وحبه العارم لوطنه. وقد نهج شوقي في بداية قصيدته إلى تصوير حاله منفصلاً عن تأثير ابن زيدون، فهنا إضافة إلى التأثير الذي بدأ يبرِز مصر مقابل ولادة. ومع ذلك، فإن مصر ظهرت ظهوراً بارزاً، وكان شوقي يلح على إبراز معالم هذه الصورة، مشيراً إليها من بعيد. وهذه ناحية أخرى جعلت شوقياً أكثر براعة وصدقاً من ابن زيدون، فمصر هنا حية معبرة، تشد الأنظار والأسماع إليها وتحبب المشاهد والمستمع إلى النظر إلى جمالها، في حين كانت ولادة غير مرئية إطلاقاً. ورأينا مصر هنا تاريخاً، وطبيعة، وحياة. وشعرنا بأن الشاعر يحب محبوبة حقيقية، ويعشقها عشقاً سامياً. كما تأكد لنا أن الحنين ههنا حنين أصيل، مملؤ وجداً وحرقة، ومما يدل على ذلك قوله:

ويا معطرة الوادي سرت سحراً ... فطاب كل طروح من مرامينا
ذكية الذيل لو خلنا خلالتها ... قميص يوسف لم نحسب مغالينا

ومصر في الأندلسية تطل علينا بنيلها:

حتى حوتك سماء النيل عالية ... على الغيوث وإن كانت ميامينا

وتبرز ريفها بأشجاره وحدائقه:

وحازك الريف أرجاء مؤرجة ... ربت خمائل واهتزت بساتينا

وبتاريخها القديم من فراعنة وأهرام:

وهذه الأرض من سهل ومن جبل ... قبل القياصر دناها فراعينا

كأن أهرام مصر حائط نهضت به يد الدهر لا بنيان فانينا

ولقد استطاعت صورة الطائر أن تشد انتباهنا، وأن تؤثر فينا، لأن المتحدث اندمج في المتحدث عنه، فصار صوتهما واحداً. أما هنا، فنحن أمام الشاعر والصورة. حقاً إن الصورة في الأندلسية غير الصورة في نونية ابن زيدون، ولكن شبه الانفصال هذا جعلنا نستمع إلى صوت وصورة، ولم يجعلنا نجمع بينهما تماماً. وأدى بنا هذا إلى عدم إصاغة السمع أحياناً، والاستماع أحياناً، فتارة نتنبه إليه يقول:

يا من نغار عليهم من ضمائرنا ومن مصون هواهم في تناجينا
ناب الحنين إليكم في خواطرنا عن الدلال عليكم في أمانينا

وتارة نعود إلى مصر:

أرض الأبوة والميلاد طيبها مر الصبا في ذيول من تصابينا

كما أن بروز تأثير النونية في الأندلسية لغة وتركيباً يجعل المستمع يخضع إلى إيحاءات الأولى وجاذبيتها حين يوازن بينهما، مما يضعف الأخيرة فينا. إضافة إلى ذلك، فإن كثرة عدد أبيات الأندلسية وتشعبها يشعران القارىء بالملل، نظراً لتبعثر أفكارها وصعوبة لمّ شتاتها. وعلى أي حال، فإذا كانت النونية تعاني من النواقص نفسها التي تعاني منها الأندلسية، أي مد سلسلة الأبيات إطناباً وتطويلاً من دون تنويع وتشويق، فإن الأندلسية تصور مشاعر صاحبها وعواطفه تصويراً صادقاً، ولكي نصل إلى تقويم أكثر دقة للنونية، فعلينا أن ننظر إلى أوجه الشبه والاختلاف بينهما، وإلى أثر المعارضة في الأندلسية.

لقد ثبت لدينا أن شوقياً يحب مصر[1]، وأن مصر المحبوبة غير ولادة المعشوقة. فإذا كانت ولادة تمارس السادية واللامبالاة تجاه ابن زيدون، فإن مصر على العكس من ذلك تماماً، تحب شوقياً، وهذا الحب حب مقدس،

(١) عمر الدسوقي، دراسات أدبية، (مصر - مط الرسالة ط ٢) ص ١٦٥ - ١٦٧.

لأنه أشبه بحب الأم لابنها، وهو نفسه يشعر نحوها هذا الشعور:

لكن مصر وإن أغضت على مقة عين من الخلد بالكافور يسقينا
ومصر كالكرم ذي الإحسان فاكهة لحاضرين وأكواب لبادينا
إلى الذين وجدنا ود غيرهم دنيا وودهم الصافي هو الدينا

الأمل هنا حي ماثل أمامنا، فشوقي على اتصال غير مباشر بمحبوبته، ولم يقطع الأمل في اللقاء بها. إن محبوبته ما زالت تراسله ويراسلها:

ويا معطرة الوادي سرت سحرا فطاب كل طروح من أمانينا
جشمت شوك السرى حتى أتيت لنا بالورد كتبا وبالريا رياحينا

أما عشيقة ابن زيدون، فقد هجرته إلى غيره، ولا أمل له هو وحده في اللقاء بها إلا يوم الحشر، إنه أمل اليائس. وفي نونية ابن زيدون تتجلى الكراهية والحقد على بعض الناس:

ما حظنا أن تقروا عين ذي حسد بنا ولا أن تسروا كاشحاً فينا

أما في الأندلسية، فلا يبدو مثل هذا الشعور، إذ يشيع فيها نوع قوي من الحب والحنين، والتسامح:

بالله إن جبت ظلماء العباب على نجائب النور محدوا (بجرينا)
ترد عنك يداه كل عادية إنساً يعثن فساداً أو شياطينا
حتى حوتك سماء النيل عالية على الغيوث وإن كانت ميامينا

هذه نقطة الافتراق عن «أضحى التنائي»، إنه الحب الصادق والأمل الصادق. وعلى الرغم من ذلك، فإن الأندلسية لا تخلو من تقريرات وصفية، تتخذ طابع المباشرة والخطابية، ويمكن أن يؤخذ على النونية مثل هذا المأخذ.

أما من الناحية الفنية، فهناك نوع من التقارب بين الاثنتين، ومن الأمثلة على ذلك:

١ ـ استخدام «شوقي» بعض كلمات ابن زيدون

ابن زيدون:

لم نعتقد بعدكم إلا الوفاء لكم   رأيا ولم نتقلد غيره دينا

شوقي:

إلى الذين وجدنا ود غيرهم   دنيا وودهم الصافي هو الدنيا

ابن زيدون:

نكاد حين تناجيكم ضمائرنا   يقضي علينا الأسى لولا تأسينا

شوقي:

كادت عيون قوافينا تحركه   وكدن يوقظن في الترب السلاطينا
يا من نغار عليهم في ضمائرنا   ومن مصون هواهم في تناجينا

ابن زيدون:

إذ جانب العيش طلق من تآلفنا   ومربع اللهو صاف من تصافينا

شوقي:

ملاعب مرجت فيها مآربنا   وأربع أنست فيها أمانينا

ابن زيدون:

بـنـا وبـنـتـم فـلـم

شوقي:

بنا فلم نخل من روح يراوحنا   من بر مصر وريحان يغادينا

٢ ـ اقتباسه بعض العبارات

ابن زيدون:

يا ساري البرق غاد القصر واسق به   من كان صرف الهوى والود يسقينا

شوقي:

يا ساري البرق يرمي عن جوانحنا بعد الهدوء ويهمي عن مآقينا

ابن زيدون:

سقيا لعهدكم عهد السرور فما كنتم لأرواحنا إلا رياحينا

شوقي:

سقيا لعهد كأكتاف الربى رِفَةً أنّى ذهبنا وأعطاف الصبا لينا

ابن زيدون:

ويا نعيما خطرنا في غضارته في وشي نعمى سحبنا ذيله حينا

شوقي:

تجر من فنن ساقا إلى فنن وتسحب الذيل ترتاد المواسينا

٣ ـ التضمين

ابن زيدون:

غيظ العدى من تساقينا الهوى فدعوا بأن نغص فقال الدهر آمينا

شوقي:

ولم ندع لليالي صافيا فدعت بأن نغص فقال الدهر آمينا

هذا عن بعض أوجه التشابه، أما عن بعض أوجه الاختلاف، فهنا البَوْن شاسع بين شوقي وابن زيدون في تناول الفكرة وعرضها. ومن أقوى الأدلة على صحة ذلك أن الأبيات العشرة الأولى من الأندلسية لا تدخل ضمن المعارضة، ولا يبدو فيها تأثر بابن زيدون.

ومن هذا أيضاً استعمال شوقي كثيراً من المفردات التي لم ترد في النونية. وإن استعمل بعضها، مثل:

فهذه المفردات التي استخدمها شوقي في معارضته، تبين مدى

استقلاله عن ابن زيدون، واتخاذه خطاً مغايراً كل المغايرة عنه، مما يؤكد هذه المعارضة تنحصر في اليسير من التراكيب والإيقاعات الموسيقية المتمثلة في استخدام تفعيلات البسيط. وإن رجحان كفة الأولى على الثانية يعود، بالإضافة إلى الانفعال أو الحنين إلى الماضي، إلى كونها تتميز بإيقاع موسيقى لم يستطع شوقي أن يحكمه، إذ لجأ ابن زيدون إلى التفعيلة (مستفعلن) دون زحاف وبخاصة في الصدر:

أضحى التنائي

إلاّ وقد

حينٌ فقا

من مبلغ ال

حزنا مع الد

إن الزما

أنسا بقر

يضاف إلى ذلك، هذا التقطيع والتقسم في العبارات داخل القصيدة، الذي يشكل لحناً آخر متميزاً مثل:

فانحل ما كان معقوداً بأنفسنا وأنبت ما كان موصولاً بأيدينا

إذ جانب العيش طلق من تآلفنا ومربع اللهو صاف من تصافينا

إنا قرآنا الأسى يوم النوى سوراً مكتوبة وأخذنا الصبر تلقينا

إن انسياب القصيدة التلقائي في مثل هذا الجو الموسيقي هو أحد العوامل التي جعلت عشاق الشعر العربي يعجبون بهذه القصيدة، مع ما تعالجه من موقف يحكي أزمة ما من الأزمات الإنسانية الخاصة.

أما الأندلسية، فموسيقاها أقل إشراقاً من موسيقى ابن زيدون، ليس لأن العاطفة في هذه أقل من تلك، ولا لأن شوقيا ينقصه الحس الموسيقي،

فهو على العكس من ذلك تماماً[1] ولكن الانتقال من نقطة إلى أخرى في معالجة القضية أضعف حدتها، خاصة وأنها تطرقت إلى مسائل تاريخية، وإشارات معرفية دينية، لم تتكيف تماماً مع جو القصيدة، مثل قوله:

لم نسر من حرم إلا إلى حرم كالخمر من بابل سارت لدارينا
لمّا نَبا الخلد عنه نابت عنه نسخته تماثل الورد خيريا ونسرينا

وربما يرجع ذلك إلى تكلف الشاعر للقافية، وعلى العكس من هذا فابن زيدون لا يتكلف قوافيه. ولذلك، فإن القارىء يشعر بأن قافية «النونية»، عفوية وطبيعية، أما قافية الأندلسية، فليست كذلك.

وإلى جانب هذا، فقد وقع شوقي في بعض السقطات الفنية، فقد صور الأندلس سجناً له، ثم وصفه مرة أخرى بأنه حرم، يتضح هذا من قوله:

لم نسر من حرم إلا إلى حرم كالخمر من بابل سارت لدارينا

وهذا تناقض صارخ، فكيف يصور هذا المنفى، الذي يفتقدفيه الأمن والطمأنينة بالحرم الآمن، ومن ذلك قوله مكنيا عن الليل بالنابغة:

ونابغيّ كأن الحشر آخره تميتنا فيه ذكراكم وتحيينا

وهو يقصد بذلك قول النابغة:

كليني لهم يا أميمة ناصب وليل أقاسيه بطيء الكواكب

إن نسبة الليل إلى النابغة، أمر لا مُسَوِّغ له، فصحيح أن النابغة ربط بين الهموم والليل، ولكن كثيراً من الشعراء العرب نهجوا النهج نفسه. ومهما يكن من أمر، فإن الأبيات الأخيرة من نونية ابن زيدون يبدو عليها مسحة من التكلف، يقول:

---

(١) محمد العياشي، **نظرية إيقاع الشعر العربي** (تونس. مط ـ العصرية ١٩٧٦ م) ص ١٨٣، ص ١٩٩.

فما استعضنا خليلاً منك يحبسنا ... ولا استفدنا حبيبا عنك يثنينا
ولو صبا نحونا من علو مطلعه ... بدر الدجى لم يكن حاشاك يصبينا
أبكي وفاء وإن لم تبذلي صلة ... فالطيف يقنعنا والذكر يكفينا
وفي الجواب متاع إن شفعت به ... بيض الأيادي التي ما زلت تولينا
عليك سلام الله ما بقيت ... صبابة بك نخفيها فتخفينا

فهذه الأبيات لم تصدر عن تجربة شعورية صادقة، وهي تكاد تخلو من العاطفة، ولو وازنا بينها وبين الأبيات التي وردت في مطلع القصيدة، لأحسسنا بضآلتها الفنية بالقياس إلى هذه الأبيات[1].

وعلى أية حال، فإن وحدة الموضوع في «نونية ابن زيدون» جعل الانفعال مركزاً، وجعل الشاعر يستغل كل طاقاته الوزن الموسيقية، وكل إيحاءات اللغة التي تدور حول معاني محددة، في حين أن تشعب الموضوعات في الأندلسية جعل شوقياً أقل قدرة على إحكام قصيدته، برغم تحرره من سيطرة الفكرة والقالب التركيبي اللغوي[2].

---

(١) كرو - **شوقي وابن زيدون**، ص ٣٤ - ٣٥، ٥٣ - ٦٠ لكن الشكعة يقول: «ولا ينسى ابن زيدون الشاعر الذي أوحت إليه ولادة الأميرة الجميلة الساحرة أن ينهي قصيدته نهاية صدق تتناسب مع جلال القول الذي قاله وتتسق مع روعة الشعر الذي أساله في بيته الرائع العظيم:

عليك منا سلام الله ما بقيت ... صبابة بك نخفيها فتخفينا

الأدب الأندلسي، ص ٢١١ - ٢١٢.

(٢) وانظر رأي وفاء علي سليم، التي ترى «أن شوقياً تفوق على ابن زيدون في التعبير عن التجربة الذاتية وفي تقديم الوصف المرهف للمشاعر النفسية» **من روائع الأدب العربي**، ص ١٦٧ وهو الرأي الذي ذهب إليه زكي مبارك أيضاً من قبل. زكي مبارك، **الموازنة**... ص ٣٦٤ - ٣٦٧.

رائية ابن دراج

يرى بعض النقاد أن قصيدة المعارضة تفقدها الكثير من قيمتها الفنية ومصداقيتها، إذ إن المعارض، يقتفي أثر المعارض ويقع تحت تأثيره، فتتضاءل بذلك شخصيته، وتنعدم أصالة الشاعر عنده، ويأتي الإنتاج بناءً على ذلك باهتاً شاحباً. كما أن المتلقي نفسه ينصرف إلى القالب الذي صيغت فيه القصيدة المعارضة الأولى، ويتحسس جماليات القصيدة المعارضة الثانية، وفقاً للتأثير الذي خلقته الأولى في نفسه. وهذا كلام يصح في كثير من شعر المعارضات، ولكنه لا يستقيم مع بعضها، حيث تميزت هذه القصائد الأخرى بشخصية قوية استطاعت أن تتجاوز تأثير الأولى، وإن سلكت مسلكها، واتبعت قالبها وصياغتها، إذ يمكن أن يقال: إن هذه القصائد شاركت تلك في وجه من الوجوه، إلا أنها قصائد قائمة بذاتها متميزة، ولولا أنه سبق أن قيل: إنها معارضة لقصيدة معينة، لما ذكرت المعارضة أصلاً تنبيهاً على تركيبها.

وسوف نجتزىء من قصيدة ابن دراج الطويلة أبياته في وداع زوجته، ومع أن هذا أمر يخل بالطابع الفني للقصيدة، فإن فكرة الأبيات ذات أهمية كبرى في الأدب العربي كله، لما تمثله من موقف إنساني فريد.

وقد قيل عن هذه القصيدة التي نحن بصدد دراستها: إنها معارضة لقصيدة أبي نواس:

أجارة بيتينا أبوك غيور ومأمول ما أهوى لديك يسير

في حين أن قصيدة ابن دراج تختلف كل الاختلاف عن قصيدة أبي نواس، فإذا كان أبو نواس يعبر في قصيدته عن إباحية وتعد على الحرمات، حتى يصل به ذلك التحدي، إلى الإباحية وإلى الإضرار بجارته، وهذا منحى

لا يساير العرف العام، فإن ابن دراج يعكس العفة والوفاء، وإذا كان أبو نواس قد اتخذ من مطلع قصيدته سبباً لذلك، فإن ابن دراج يعبر تعبيراً مشحوناً بالعاطفة الصادقة لامرأة يحس بها، ويحبها الحب كله. وربما يكون ابن دراج بمسلكه هذا المسلك نادراً من بين الشعراء العرب الذين انصرفوا عن زوجاتهم، وصدوا أنظارهم إلى غيرهن من النساء، خاصة في فترات الإماء والجواري.

وهكذا، فإن مبدأ المعارضة يسقط كلية هنا، فالشاعر لا يفتعل الموضوع افتعالاً كنظرائه من الشعراء الذين اتخذوا النسيب تهيئة لقصيدة المدح فجاءوا بعبارات مرصوصة في النواح والبكاء، أو التطلع إلى محبوب غائب، إن صدقاً وإن كذباً، إنما كان يعبر عن إحساس أصيل، وعن مواقف إنسانية لا يمكن بأية حال من الأحوال أن تُفتعل أو تُختلق، وقد تبين صدقها وحقيقتها. أما كون المقدمة توطئة لقصيدة المدح، فهي المسؤولية التي يتحملها الأدب العربي وحده نتيجة الظروف الحضارية التي مر بها، وعلى الرغم من ذلك، فقد أثبت ابن دراج باعاً طويلة جداً في السيطرة على موضوعه، ودمج المقدمة بموضوع القصيدة، بحيث بدت لحمة واحدة، لا يؤثر فيها الانتقال من جزء إلى جزء على صلب القصيدة، ولم تتفاوت فيها أيضاً الانفعالات المتداخلة خلالها ولم تتبعثر، فما إن ينته من بيت، حتى يسلمه إلى البيت الذي يليه، وما إن يعبر عن إحساس ما، حتى نجد ذلك الإحساس ينتشر في جو القصيدة كله، فهذه القصيدة الرائعة لحن واحد، وموضوع واحد.

لقد كان ابن دراج أكبر من الخضوع للمعارضة، ولم تكن تسميته بـ «متنبي الغرب» عبثاً، فعلى الرغم من أن الأدب الأندلسي خضع تقريباً لأصداء الشرق، فإنه كان علماً بارزاً بين شعراء عصره، حيث خلق لنفسه جواً خاصاً به، امتاز فيه عمن سواه. وتؤكد هذه الحقيقة أيضاً أنه، وإن جاء بالمعارضات، فإن معارضاته لا تعدو الوزن والقافية ـ ويصعب في هذه الحالة أن نطلق على أشعاره شعر معارضات، مهما قيل في ذلك. ولعل مما

يضعف القول: إن هذه القصيدة قصيدة معارضة أن أوزان الشعر العربي تأتي في قوالب ثابتة، وتتخذ طابعاً خاصاً، وبخاصة إذا اشتهرت قصيدة ما في وزن ما، كقصيدة أبي نواس المشار إليها سابقاً، بالإضافة إلى شهرتها بالقافية الرائية. وهكذا فإذا ما سمعنا قصيدة على وزن أبي نواس وقافيته، ذهب خيالنا إلى تلك القصيد، وحاولنا أن نجد تشابهاً بينهما، مما يدفعنا أحياناً إلى القول بـ «السرقات الشعرية». ولكن، سواء كان هذا أم ذلك، فإن قصيدة ابن دراج خارجة عن هذا المقياس، وهي قصيدة فذة في ذاتها، قائمة لوحدها، وإن اتفقت مع قصيدة أبي نواس في الوزن والقافية، وإن تبينا فيها أثراً من آثار أبي نواس، ذلك أن شخصية ابن دراج استطاعت أن تتغلب على سطوة المأثور السابق عليها، على الرغم من قوة ذلك.

كما يمكن القول إن الربط بين المتنبي وابن دراج لا يعدو الشهرة والمكانة، أما الشخصية والنفسية، فمختلفان تمام الاختلاف. فليس المتنبي ابنَ دراج، وليس ابن دراج المتنبي؛ فالمتنبي رجل نائح شاكٍ يتهرب من الحياة ويذمها. أما ابن دراج، فرجل مبتسم مقبل على الحياة متمسك بها. المتنبي ينظر إلى الموت بعينين غائرتين، أما ابن دراج، فيلاحق الموت في كل مكان، ويهاجمه ويواجهه في مثل هذه اللحظات. المتنبي منزوٍ، منعزل، أما ابن دراج، فالأحزان والأفراح قضايا مصيرية عنده، لا تستدعي الخوف والتردد، وإذا كان الإقدام والمخاطرة من الأمور المشتركة بين الرجلين، فإنهما عند المتنبي محاولة يائسة تستهدف الخلاص، أما عند ابن دراج، فهما أمل ونتيجة. حقاً هناك فوارق نوعية كبرى بين الرجلين، خاصة في مفهوم الإقدام، فهو عند المتنبي تحقيق آمال مصيرية، في حين أنه عند ابن دراج تحقيق رغبات معيشية، ولكن هذا هو أحد الفوارق الرئيسة بين شخصيتيهما.

لقد قال هذه القصيدة مدحاً لابن جهور، الشخصية الأندلسية التاريخية العجيبة. ومدحُ ابن دراج له يخضع للإعجاب الشخصي بهذه الشخصية

العملاقة في التاريخ الأندلسي المضطرب. وهي، إذن، كما مر، معارضة في الوزن والقافية لقصيدة أبي نواس التي تبلغ ٤٠ بيتاً. كما أنها تعكس موقفاً مشابهاً لموقف المتنبي من سيف الدولة مع التأكيد على الفوارق بين هذه الشخصيات جميعاً. وإذا اتفقنا على أن الشاعر يعبر في قصيدته عن وضع إنساني خاص به وعام بين البشر، فإننا سنجتزىء من تلك القصيدة تلك الأبيات التي تعبر عن ذلك الوضع الإنساني، لنرى كيف خلق جواً خاصاً به، انفرد به عن كثير من الشعراء في افتتاحيات قصائدهم التي عادةً ما تبدأ بالنسبب،كما فعل أبو نواس في القصيدة المعارضة مثلاً، وذلك لنرى مدى نجاحه في صياغة القصيدة وأسلوبها، وسنقسم تلك الافتتاحية إلى قسمين، القسم الأول: الحوار، والقسم الثاني الرضيع. وسنقتصر في قسم الحوار على ما يتعلق به وبزوجه، أي سنحذف منه الأبيات التي يشير فيها إلى ابن جهور ويستدعيه ذلك إلى الفخر بنفسه، فمع أنها متصلة ببعضها، وتسير في نسق القصيدة نفسها، إلا أنها تبتعد نوعاً ما عن الجو الإنساني الذي نحاول التركيز عليه. يقول:

١ ـ الحوار

دعي عزمات المستضام تسير ... فتنجد في عرض الفلا وتغور
لعل بما أشجاك من لوعة النوى ... يعز ذليل أو يفك أسير
ألم تعلمي أن الثواء هو الثوى ... وأن بيوت العاجزين قبور
ولم تزجري طير السرى بحروفها ... فتنبئك إن يَمَّنَّ فهي سرور

يبدأ الشاعر قصيدته بهذا الاستلطاف الرقيق منه لزوجته فيقول: «دعي عزمات المستضام تسير». فيخاطبها خطاباً عاطفياً رقيقاً، فيطلب منها أن تدعه يذهب في شأنه الذي عقد العزم عليه. لقد نَقَلنا إلى جو حيوي بينه وبين زوجته، فجعلنا نرى زوجين، وهما يتخاطبان في أمورهما الخاصة، كأي زوجين في هذه الدنيا. فالمرأة كأي امرأة تريد زوجها أن يبقى إلى جانبها مهما كانت الظروف قاسية لهما، أما الرجل، فتبعا لمسئوليته الملقاة

على عاتقه وواجبه الحياتي، في ظروف اجتماعية كالتي يحياها ابن دراج، ولا يجد بداً من التغلب على عواطفه وإحساسه، لتحقيق مآربه التي يسعى إليها. ومن خلال ذلك نحس الحب والوفاء بين زوجين، بينهما مثل ذلك الحب والوفاء. تنظر المرأة إلى زوجها، وهو يهم بالسفر في لحظاته الأخيرة، فتقبل نحوه، لعلها تثني من عزمه، في حين يبدو، وهو منهمك في الإعداد للسفر، متحفزاً يهم بمغادرة المكان. ولكن على والرغم من ذلك، فإنه يعلم أنها محبوبته، وأن أحاسيسها ما هي إلا استجابة طبيعية للموقف ذاته. لذا، فهو يتلطف معها، كما ينبغي أن يفعل أحد المتحاورين في الموقف نفسه. وهي إذ تمسك به يحاول إقناعها بأن عليها أن تترك الأمور لتصاريف الزمان، إذ محتم عليه أن يغادرها، ولا يمكن التراجع عن ذلك القرار. ولكي يؤكد ذلك، يصور لها ما يعتلج بداخله. فإذا العزمات، إبل تريد أن تنفلت من عقالها، وتذهب صاعدة في الهضاب، فهابطة في الوهاد «تنجد وتغور»، حتى كاد بذلك يقنعها بأنه غير متراجع عما نوى، كما بين لها أنه رجل قوي شديد، يمتلك قوة كقوة تلك الإبل وهي تتابع سيرها دون انقطاع. فهيأ لها بهذا جواً نفسياً يهدىء من روعها. إذ إن غيبته لن تكون قصيرة، فهي طويلة تستدعي عزمات كعزمات الإبل، ويكون السفر شاقاً وطويلاً مضنياً، إذن، فقد أوضح لنا منذ البدء أنه ما فارق أهله إلا لأنه في حاجة ماسة لشيء ما استدعاه أن يهجرها، وأن يخاطر بنفسه في صحارى موحشة.

ويمضي في تلطفه مع تلك الزوج المسكينة التي تريده أن يبقى بجانبها، مهما كانت الأحوال عسيرة. ويمضي في محاولته إقناعها ببيان الدافع الذي ألزمه الابتعاد عنها، بعد أن أوضح حالته النفسية، وهو يبين لنا حالتها هي النفسية هنا؛ إنها حزينة مغمومة لهذا الفراق «أشجاك»، وأن حزنها ليس حزناً عادياً إنه شجو. أي غصة فألم لهذا الفراق المفروض عليها. كما تبين أن الشاعر نفسه صار يشاركها هذه الغصة وذاك الألم، على الرغم من توثبه وتحفزه للمغادرة، فقد جاء البيت يحمل علامات الشجو

والألم «من لوعة الأسى». لقد بلغ الحزن بتلك الزوج حداً أوصلها إلى درجة «اللوعة». فهناك، إذن، شجو ولوعة، وأسى، وكان للعين: الحرف الحلقي في «لعل» تأثير على الجو العام للبيت، فقد ساوقت العين في «لوعة» الأسى. وإذن، فلا بدّ أن يكون لذلك الحزن والألم ما يفسره، إنه كما قال: «يعز ذليل أو يفك أسير». هل يعني بالذليل أو الأسير نفسه هنا؟ هل ذلك كناية عن الوضع العسير الذي يمر فيه الشاعر؟ أم هل هناك حقاً ذليل أو أسير يسعى الشاعر إلى تخليصهما مما هما فيه؟ لا تبين القصيدة ذلك، بل هي تلمح على حاجته إلى المادة من الممدوح، ومع ذلك، فلعل تلكما العبارتين كناية عن وضعه هو الذي يصل حداً يساوي وضع الذليل أو الأسير. كما أنه ربما استخدم هاتين العبارتين بالذات للتأثير على زوجه تأثيراً قوياً، لأنه إما أن يذهب، وإما أن يبقى ذليلاً أسير بيته. ويبين البيت الأول أن شيئاً خاصاً يدفعه للقيام بهذه الرحلة، فقد قال: «عزمات المستضام». ولكن الشاعر حفاظاً على دافعه، ظل يموه ذلك الدافع باستخدام اسم المفعول «مستضام»، أو صيغة المبالغة «ذليل/أسير». ومهما يكن، فإنه لا يبعد أن يكون المقصود بكل ذلك هو نفسه. ومن هنا راح ينبهها إلى أن بقاءه على وضعه ذلك يشبه شبهاً كبيراً وضع العجزة المقعدين، إنْ هي رضيت به «ألم تعلمي». وهو بوضعه الجملة في عبارة الاستفهام المنفي، وتقريره لتلك الحقيقة، يدفعها إلى تبني الجواب بـ «بلى». ثم أوضح لها أن عليها أن تكون متفائلة، لأنه رجل لا يضع نفسه في المهالك، بل سيأتي لها بالخيرات. إنه يطالبها أن تزجر الطيور بكل ما فيها، فلا بدّ أن تتجه إلى اليمين، لأنه وهو الرجل العملي، سوف يحقق لها ما تريد، وسيجلب لها الفرحة والنعمة، وفي ذلك ما يشير إلى ما أصبح موروثاً ثقافياً في التفاؤل. بمرور الطير عن يمين المسافر، وفي التشاؤم منها عندما تمر عن يساره، وهو ما يعرف بالسانح في عرف أهل نجد الذين يتفاءلون به إن جاء عن اليمين، وأهل الحجاز يسمونه البارح، قال عوف بن عطية:

سنيحاً ولا جارياً بارحاً ... على كل حال نلاقي اليسارا

وقال زهير:

جرت سنحا فقلت لها أجيزي نوى مشمولة فمتى اللقاء

وهكذا، اقتنعت تلك الزوج برأي زوجها وحاله، وانتقلت مع ذلك لتوديعه. وكما صور لنا ابن دراج بداية حواره معها، صور لنا كيف كانت حالة الوداع بينهما، إنه مشهد إنساني مؤثر وملحوظ في كل البيئات والمجتمعات والأزمنة، ومهما كانت دواعي فراق المحبين:

ولما تدانت للوداع وقد هفا بصبري منها أنة وزفير
تناشدني عهد المودة والهوى وفي المهد مبغوم النداء صغير

فهي لم تدنُ، ولكنها تقترب منه شيئاً فشيئاً، وبالإمكان تخيل هذا الموقف الذي يعبث بتلك المرأة، وهي تجد نفسها مستسلمة لواقع مفروض عليها، وبعد أن أبدت اقتناعها، قامت تودع زوجها، كأي زوج على عتبات السفر. ويبلغ استخدام الألفاظ عند الشاعر أقصاه في مثل استخدامه للفظة «تدانت». فكشف بكل صراحة عن حالة زوجه، فهي حزينة، وهي متألمة لذلك الفراق، وهي تدفع نفسها دفعاً لوداع حبيبها، إذ مع اقتناعها بما يراه، فهي شديدة التأثر من فراقه، وقد ظهرت عليها علامات التأثر البالغة والمتمثلة في «أنة وزفير». إننا نادراً ما نشاهد مثل هذه المناظر الصادقة، وهي إن وجدت تكون شبيهة بتلك تقريباً. فلم يفتعل الشاعر الموقف أبداً، بل صرح به تصريحاً كما هو عليه، لأنه يعكس وضعاً حقيقاً لِما عليه اثنان شديدا الالتصاق ببعضهما. وإضافة إلى تلك العلامات البارزة من ناحية زوجه، صرح أنه هو نفسه بدا عليه التأثر من ذلك الموقف، مع أنه على عجل للسفر: «وقد هفا بصبري». ثم ركز في أبيات قصيدته، وأوجز إيجازاً جميلاً، فجاء بومضات شعرية غاية في البراعة والصدق، فها هي الزوج الحبيب بعد أن أجبرت نفسها على القبول بالواقع، راحت كأي زوج يحب زوجه ويفي له، بل كأي امرأة تحب رجلاً تراه فارس أحلامها ورجل حياتها ـ راحت تذكره بما بينهما، محافظة على العهد والود الخالصين بين

اثنين، ارتبطت علاقتهما ارتباطاً وثيقاً، وكان نتاج ذلك الارتباط والتلازم طفلاً صغيراً.

ثم إنه ليس صدفة أن يقول «عهد المودة والهوى» ثم «وفي المهد مبغوم النداء صغير»، حيث إن ذلك الطفل جاء رمزاً لتلك المودة وذلك الهوى. وكم يكون المشهد مؤثراً حين يودع الزوج زوجه، تاركاً خلفه طفلاً صغيراً في مهده. إنه معه، مثل أي أب يفارق ابنه الصغير، وفي ظروف مثل تلك لا بدّ أن يتأثر، وأن يظهر عليه التأثير. وقد أعطى ابن دراج صورة كاملة لذلك المشهد، إذ يقول عن ذلك الطفل:

عيي بمرجوع الخطاب ولفظه	بموقع أهواء النفوس خبير
تبوأ ممنوع القلوب ومهدت	له أذرع محفوفة ونحور
فكل مفداة الترائب مرضع	وكل محياة المحاسن ضير

إنه ينظر إلى طفله الصغير الذي ينظر إلى أبيه مرتسمة عليه كل علامات الطفولة والبراءة، يريد أن يحادث أباه بما في نفسه هو، وكأنه يشارك أمه عواطفها وإحساساتها. ولعل ابن دراج اختار هذه المواقف بالذات للتأكيد على حالته النفسية هو، وبيان تأثيرها عليه. فهذا الطفل صغير جداً، ينظر إلى أبيه، فيستمع إلى أقواله، ويريد أن يقول شيئاً، ولكنه لا يستطيع لحداثة سنه، ونلاحظ أن ابن دراج حافظ على الوحدة النفسية لافتتاحية قصيدته، فبعد أن بين موقف زوجه منه، وموقفه هو من زوجه، وبعد أن بين لنا حالة طفله الرضيع، رمز المودة والهوى، راح يبين لنا عاطفة الأبوة التي يحس بها في ذلك الموقف، فهذا الطفل على الرغم من أنه لا يستطيع الإفصاح عما في نفسه تجاه والده، يعرف أبوه ماذا يريد أن يقول. إن غمغماته تخترق نفوس من حوله وتأثر فيهم، وهكذا، فإنه كأي طفل في العالم محبوب ممن حوله. والناس على الرغم من غلظة أكبادهم، وقساوة قلوبهم تجاه بعضهم، غالباً ما يلينون عند رؤية الأطفال، مهما كانت تلك الغلظة وتلك القساوة منهم. وهم يحنون على الأطفال، ويرفقون بهم لأن

ذلك جزء من الطبيعة البشرية والنفس الإنسانية العامة. وتجد الناس يترفقون بالأطفال ـ وبخاصة الرضع منهم، فيقبلون عليهم، ويستأنسون بوجودهم، أضف إلى ذلك ما تهيأ لهذا الطفل من الأبهة والجاه، يقول:

تبوأ ممنوع القلوب ومهدت ... له أذرع محفوفة ونحور

بل إن النساء أشد شفقة على الأطفال، لما في طبيعتهن من حب لهم، ولما في غريزتهن من رغبة في الولادة والإنجاب، ولهذا قال:

فكل مفداة الترائب مرضع ... وكل محياة المحاسن طير

أليس ذلك تصويراً دقيقاً لوضع أي طفل؟ وأليست هذه الصورة صورة كل إنسان سوي وهو ينظر إلى صغير في مهده؟ ثم أليست كل فتاة تهيأ لها الإنجاب أكثر إقبالاً على الأطفال؟ وأليست كل امرأة تحنو على الأطفال أيضاً وتشفق عليهم؟ ألسنا، إذن، أمام مشهد من المشاهد الناطقة المصورة التي كثيراً ما ضن الأدب العالمي بمثلها؟ وأليس ظلماً أن ننظر إلى هذه الافتتاحية على أنها جزء من قصيدة المدح ومقدمة، تقليدية لها؟

ولكن ابن دراج الشاعر الإنسان لم يأت بتلك الصور لمجرد أنها صور يريد نقلها، بل لأنها جزء أصيل من ذاته ونفسيته. إنها جزء من الصورة العامة التي يريد أن ينقلها لنا في تلك الافتتاحية التي كانت جزءاً من قصيدة المديح الكبرى في ابن جهور. إذ إنه مشهد زوجين يريد أحدهما السفر، وبينهما طفل رضيع. فهناك عواطف جمة: عاطفة الزوجين المتحابين والمتوادين، وعاطفة الإشفاق من الهلاك (الخوف)، وعاطفة الرغبة في تحقيق هدف محدود، وعاطفة الأبوة، إلى جانب عاطفة الأمومة المتمثلة في ذلك الطفل الذي لم تستطع أمه منع أبيه من تركه. إن هذه العواطف مجتمعة كانت ذات تأثير بالغ على الشاعر، ولولا أن الهدف كان قوياً جداً، بحيث لم يستطع الشاعر مقاومته، لتخلى عنه، واستسلم لتلك العواطف، حيث نجده يقول:

عصيت شفيع النفس فيه وقادني ... رواح لتدآب السرى وبكور

والواقع أن متنبي الغرب يختلف عاطفياً عن متنبي الشرق كما هو واضح في مثل هذا الموقف، وإن كانت التسمية تنصب أساً على قدرة كل منهما على الارتفاع بالشعر إلى درجة الأصالة والإبداع.

وهكذا، فإن عاطفة الأبوة القوية جداً نحو ذلك الطفل الذي أرانا الشاعر مبلغ تأثيره في غيره. خضعت لندائه، لأن ذلك هو الموقف الإنساني الطبيعي، تماما كما خضعت لنداء زوجه حين قال أولاً «وقد هفا بصبري». ولكنه سرعان ما تنبه من غفلته، فالتفت إلى نفسه، وفكر فيما هو فيه. فتبين لنا الصراع النفسي في داخله بين نداء الأبوة ونداء الواجب. وكان من الطبيعي أن يتغلب نداء الواجب على نداء الأبوة، لأن عزماته مشدودة الرحال، وهي تتفلت للانطلاق، كما أخبرنا في البيت الأول، وكما يخبرنا هنا قائلاً: «قادني رواح لتدأب السرى وبكورٌ». أي الصورة الأولى نفسها، صورة الإبل التي تقطع المسافات ليل نهار.

لقد أعادنا الشاعر إلى الحقيقة التي يعيشها، فهو إذ تغلب على نداء الأبوة، اكتملت الصورة لديه، والتفت إلى تلك الزوج المسكينة، فنقل لنا صورة من أجمل الصور الخالدة في تاريخ الأدب العربي. إن ميزة الشعر العربي على مدى العصور هو هذا الإيجاز والتركيز. ففي البيت الثاني - مثلاً - نجد كيف تكتنز المعاني الهائلة من الوجد والحب. وفي هذه الصورة تختزل إحساسات ومشاعر عميقة جداً، تتجمع في لفظة واحدة، عز أن نجد نظير لها. يقول:

وطار جناح الشوق بي وهفت بها   جوانح من ذعر الفراق تطير

فهذا البيت مجال فسيح لشرود الخيال في هذا المشهد الإنساني العظيم. زوجان يهم أحدهما بالسفر، حاملاً حقائب في يده، يستدعيه ظرف حياتي من الظروف التي يواجهها كثير من الناس، فيجد أنه لا بد مسافر، مهما كانت الموانع والعراقيل. وزوج مقتنعة بضرورة سفر زوجها، ولكنها تحبه حباً شديداً، بحيث تخشى من فراقه، وتتدخل في تلك اللحظات الغيرة

عليه، لأنه أملها وسعادتها اللتان لا يعادلهما أمل وسعادة سواهما. إنهما سينفصلان الآن. والغيب لهذا غير مأمون العواقب، ولذلك فإن خشيتها بالغة، وهو سيرحل رحلة كلها مرتفعات ومنخفضات، وسرى وبكور، رحلة شاقة جداً تزيد من جوى وألم زوجه. فإذا تصورنا هذا الموقف بكل احتمالاته في لحظاته العصيبة تلك وتأملناه جيداً، أدركنا كيف تنطق ألفاظ البيت بمدلولاتها؛ فالشاعر لم يحتل أو يتلاعب بالألفاظ، أو يزيف المشاعر، بل كان صادقاً جداً، معبراً عن إحساس إنساني أصيل. وحيث إنه من المحتم أن يمضي في طريقه، فقد أدرك أنه سيغادرها، وأدركت هي أن لحظة الفراق قد دنت، فصور لنا تلك اللحظة تصويراً مجازياً جميلاً، فهو سينطلق، لأن خفقات قلبه نحو الرحيل قد بلغت أقصاها: «وطار جناح الشوق بي»، لكن كل ذلك لا يعادل تلك اللواعج بداخل زوجه، ولمّا كان عاقداً العزم على الرحيل تسعفه في ذلك رجولة صلبة، بحيث نقل نفسه من مجمع تلك العواطف المشتركة، فارتفع متطلعاً إلى موعد سفره، صور عواطف زوجه المغلوبة على أمرها، وقد سحقها الحزن سحقاً عظيماً، فإذا الخوف قد بلغ أشده، وإذا بها تتمزق تمزقات هائلة تحطم قلبها وكيانها.

وبعد أن ودعها فودعته، على الرغم منها، عبر لنا عن موقفه هو، وأنه سيحفظ لها هذا الود وهذا الحب، أو بمعنى آخر سوف لن يفرط فيها، وسيبقى وفياً لها، ولن يخدش كرامتها، وأنه لن يضيع ودادها ووفاءها. كما يبين أنه، كأي إنسان يمر في مثل تلك المواقف، إما أن يستجيب للعاطفة أو يلبي نداء الواجب، وهكذا ختم قصيدته بالتأكيد على ما أخبرنا فيه أولاً بأن عزماته سائرة في دربها لا محالة، وأنه لا بدّ أن يتغلب على تلك العاطفة فقال:

لئن ودعت مني غيوراً فإنني ... على عزمتي من شجوها لغيور

حقاً، فتلك اللحظات التي أمتعنا فيها ابن دراج لحظات جميلة يجني عليها النقاد كثيراً بوضعها في إطار قصائد المدح. وهي لحظات اندمجت فيها. وليتنا نعود أدراجنا إلى مراحل الطفولة البشرية، لنجد صوت ابن دراج يعكس قُبله أندروماك وطفلها لزوجها هكتور وهو في طريقه لقتال آخيل.

المسـاء

لإيليا أبي ماضي

يشغل الشعر الرومانسي حيزاً واسعاً في الأدب المعاصر. وكان لمدرسة المهاجر الأمريكية دور تأسيس في التأثر بالمدارس الرومانسية الغربية، والتأثير بالتالي في الشعراء العرب اللاحقين. ويعد الشابي من أبرز هؤلاء الشعراء الذين وضح في شعرهم هذا التأثير الرومانسي، ويبدو أن جبران خليل جبران كان من أهم مصادره في ذلك[١]. وكان لمدرسة أبولو بزعامة أبي شادي أثر كذلك في نشر الرومانسية وتلقيها[٢].

ومن المعروف أن أهم العناصر التي شكلت الحركة الرومانسية بوجه عام: الطبيعة والحب. فلقد كانت الطبيعة والحب صنوين رئيسين في الفكرة والمضمون عند شعراء هذه الحركة، إذ وجد هؤلاء في الطبيعة ملاذاً ومهرباً من أزمات الحياة الخانقة التي كانوا يَحْيونها. وكان الحب القيثارة التي ترددت أصداؤها في نفوسهم بأصداء الطبيعة[٣]. وسنلاحظ في قصيدة المساء التي سندرسها أن الشاعر حاول أن يحشد فيها كل ما استطاع حشده من عناصر الطبيعة مثل: الحقل، السماء، الفضاء، الأرض، المروج، الخريف،

---

(١) خليفة محمد التليسي - **الشابي وجبران** (ليبيا - ط أولى ١٩٥٧).

(٢) محمد مندور - **الشعر المصري بعد شوقي** (مصر - مطبعة - دار نهضة مصر) الحلقة الأولى ص ١٢١ - ١٣٠، الحلقة الثانية ص ٣٣ - ٦١).

(٣) محمد غنيمي هلال، **الرومانتيكية**، (بيروت - دار العودة ١٩٣) ص ٢٩ - ١٦٩ - ١٨١.
محمد مصطفى هدارة، **دراسات ونصوص في الأدب العربي** (الإسكندرية - مط - الفنية لطباعة والنشر ١٩٨٥) ص ٣٩٩ - ٤٠٦.

المنحدر، السهل، العصافير، المستنقع، الكوخ، الغاب، الشجر، الصخور، المياه.. الخ. وهو بذلك يتفق معهم في كل الدقائق التفصيلية التي يحشدونها، ليستكملوا صورة الطبيعة كاملة غير منقوصة، على نحو ما يبدو مثلاً في قصيدة «البحيرة» للامرتين[١].

ومع ذلك يرى بعض الدارسين المعاصرين، أن أبا ماضي اتخذ طرقاً فلسفية خاصة في نظرته إلى الحياة والموت، حيث خلص إلى «فكرة جديدة تأخذ من التحول العلمي صورته، وتبتعد عما أخذ به جبران ونعيمة من نظريات التقمص والتناسخ التي ترامت إليهما من العقائد الهندية، أن الإنسان لا يفني عند أبي ماضي، ولا يحيا حياة أخرى كما تقول الأديان، ولا تحل روحه في أجساد أخرى كما ذهب أصحاب التناسخ الروحي، ولكن الإنسان يتحلل في التربة وفي الهواء، وينمو غيره منه»[٢] وقد وصفه أنس داود بأنه «قليلاً ما يتفلسف تفلسفاً مجرداً، فهو إنسان ذو نزعة عملية»[٣].

هذا من حيث التفكير وانعكاسات النظرية على الشاعر. أما من حيث اللغة نفسها، فلعل أبرز خصيصة حققها الشعر الرومانسي، هي التخلص من قيود اللغة وافتعالاتها التي رزح تحتها الشعراء العرب فترة ليست قصيرة من الزمن. وقد عجت اللغة الرومانسية بأصداء عاطفية رقيقة جذابة متدفقة، تخلصت من الألفاظ القاموسية والغريبة، حتى وصلت درجة من الشفافية والرقة بحيث تتدفق الألفاظ دونما عائق من تفكير أو خشية من محاسبة لغوية، وبحيث غلب الطبع والانفعالية الوجدانية على أشعارهم[٤]، وإننا لنلحظ ذلك في قصيدة المساء موضع هذه الدراسة. وعلى أي حال، فإن الطبيعة هي أحد الموضوعات

---

(١) إيليا حاوي، **الرومانسية** (بيروت ـ مط ـ مؤسسة خليفة للطباعة ـ ط ـ أولى ١٩٨٠) ص ٤٧ ـ ٥٦.

(٢) أنس داود، **التجديد في شعر المهجر** (القاهرة دار الكتاب العربي ١٩٦٧) ص ٢٢٩.

(٣) المرجع نفسه ص ٢٦٠ ـ وانظر كذلك: أنس داود **دراسات نقدية في الأدب الحديث والتراث العربي** (مصر ـ دار الجيل للطباعة ١٩٧٥) ص ١٣٠ ـ ١٤١.

(٤) عيسى الناعوري ـ **أدب المهجر** ـ (مصر ـ دار المعارف ط ـ ٣ ١٩٧٧) ص ٦١ ـ ٧٩.

المسيطرة على أشعار الرومانسيين بما فيها من ليل، ونهار، وغروب، وشروق، وصباح ومساء... الخ. وعلى الرغم من التوافق هذا التوافق، فإن الاختلاف بينهم في طريقة التناول يظل قائماً. فقد يتجه جبران خليل جبران ـ مثلاً ـ إلى تمجيد الليل والاستغراق فيه، حين يقول في «أغنية الليل».

سكن الليل وفي ثوب السكون تختبىء الأحلام
وسعى البدر والبدر عيون ترصد الأيام
فتعالي يا ابنة الحقل نزور كرمة العشاق

* * *

علنا نطفي بذياك العصير حرقة الأشواق
اسمعي البلبل ما بين الحقول يسكب الألحان
في فضاء نفخت فيه التلول نسمة الريحان[1]

ويتضح من هذه الأبيات، الغنائية المتدفقة فيها، على نحو جذاب، تعقيد فيه، تم احتواء كل شطر منها على لفظة، أو أكثر من ألفاظ الطبيعة، إضافة إلى المعنى الإجمالي لها. بينما يقف مطران عند المساء عاقداً مقارنة بين حاضره الكئيب الموحش المتلاشي، وذلك المساء الذي تلفه الغيوم، فيقول:

يا للغروب وما به من عبرة للمستهام وعبرة للرائي
أو ليس نزعا للنهار وصرعة للشمس بين مآتم الأضواء
أو ليس طمساً لليقين ومبعثاً للشك بين غلائل الظلماء
أو ليس محواً للوجود إلى مدى وإبادة لمعالم الأشياء
حتى يكون النور تجديداً لها ويكون شبه البعث عَود ذكاء
ولقد ذكرتك والنهار مودع والقلب بين مهابة ورجاء[2]

---

(١) جبران خليل جبران ـ **المجموعة الكاملة** (بيروت ـ دار صادر ـ ١٩٥٩) ص ٥٩٥.

(٢) انظر تحليل القصيدة في:
إيليا حاوي، **خليل مطران** ـ شاعر القطرين (بيروت ـ دار الكتاب اللبناني ـ ط ـ أولى ١٩٧٨) جـ ٤ ص ٤٧ ـ ٧٣.

لم يخرج مطران عن التوجه للطبيعة والتأمل فيها، وإن كان تدقيقه في ظواهرها قد جعل تفكيره يغلب على الانغماس في أجوائها. ثم تأتي قصيدة المساء «لأبي ماضي لتأخذ منحى آخر غير منحى الاستغراق والتوحد مع الليل كما هي الحال عند جبران، أو منحى التمثيل والتشبيه كما هي عند مطران، أو حتى الخطابية المعبرة عن العدمية كما هو واضح من قصيدة الشابي «أيها الليل» أو «المساء الحزين»[1]. إن اتجاه أبي ماضي اتجاه يريد إيصال الفكرة التي طالما ألح عليها في شعره ـ وهي: التفاؤل.

وقد عقد إحسان عباس مقارنة بين هذه القصيدة وقصيدة «أمسية شتاء» لبوشكين، فقال:

«وحين.. نستعرض قصيدة» «المساء» يلوح لنا ما يرجع بالذاكرة إلى قصيدة عنوانها «أمسية شتاء» للشاعر بوشكين، لأن موضوع القصيدتين واحد، فكثير من الشعراء نظموا قصائد في المساء، وإنما لشيء آخر، هو هذه الصورة المشتركة بين جلوس سلمى ترقب الغروب، وجلوس ناني في قصيدة بوشكين، غير أن سلمى فتاة في مقتبل العمر، وناني هي مربية عجوز. وتكاد الكلمات تجري في القصيدتين على غرار واحد»[2].

وربما كان إحساس من الشك قد ساور إحسان بأن أبا ماضي قد تأثر ببوشكين، فبعد إيراده لمقطوعة من قصيدة هذا الشاعر، قال: «وليس يهمنا كثيراً أن يكون أبو ماضي اطلع على قصيدة بوشكين»[3].

لقد حظيت قصيدة المساء هذه بإعجاب النقاد، فقال عنها إحسان نفسه:

---

(١) أبو القاسم الشابي، **أغاني الحياة** (مصر ـ دار مصر ١٩٥٥) ص ـ ٢٥ ـ ٢٨، ٥٩ ـ ٦١.
(٢) إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، **الشعر العربي في المهجر** (بيروت ـ دار صادر ١٣٧٦ هـ/ ١٩٥٧ م) ص ١١٤.
(٣) المرجع نفسه ص ١١٦.

«الذي يهمنا حقاً هو قدرته على خلق جو كامل منسجم في قصيدته من أولها إلى آخرها، بين شعور فتاة في مقتبل العمر، بين المساء والطبيعة، ونوع التعزية التي يسكبها على قلبها الحائر»[١].

وقال أنس داود عن سلمى في القصيدة:

«فسلمى المطرقة في اكتئاب، يفكر الشاعر فيها ويرسمها من خلال الطبيعة، لأنها في وعيه وفي حسه ليست إلا بنتاً من بنات الطبيعة الجميلات»[٢].

وقال إيليا حاوي مذكراً بمطولته «الطلاسم»:

«كتب مطولة الطلاسم ولكنه مال فيها إلى الذهنية الواعية فباتت تجربته أدنى إلى الشعر التعليمي والتساؤل الفلسفي المبسط منها إلى الرومانسية. إلا أنه مع ذلك كان يتعرف حيناً إلى اللحظات الشعرية المتفوقة كما في قصيدة المساء»[٣].

كما قال:

«ربما طرأت عليه حالة من الوجد والذهول كما في قصيدة المساء»[٤].

وقد اعتبرها عيسى الناعوري من عيون الشعر[٥].

ولاحظ السعيد الورقي ملاحظة قيمة هي «ظاهرة الاعتماد على الموسيقي الانفعالية الداخلية». أي: الدورة الإيقاعية المتكاملة، والتشكيل الصوفي المعتمد على تفاوت درجات الجهر في الكلام باستخدام الصوامت المجهورة الانفجارية والصوامت المهموسة[٦].

وفي ضوء هذا المدخل لقصيدة المساء، وتحققاً من مقولة الدارسين الذين

---

(١) المرجع نفسه.
(٢) داود، التجديد، ص ٢٩٥.
(٣) حاوي، الرومانسية، ص ١٥٦.
(٤) المرجع نفسه، ص ١٦٧.
(٥) الناعوري، أدب المهجر، ص ٣٧٢.
(٦) لغة الشعر العربي الحديث (بيروت: دار النهضة العربية، ط٣، ١٩٨٤م).

ذكرناهم من قبل، كان لا بدّ من تحليل القصيدة، وتشريحها، لنتبين إلى أي مدى وفق أبو ماضي فيها، وهل استطاع حقاً أن يخلق جواً كاملاً منسجماً بين سلمى والطبيعة، كما زعم إحسان، أو أن يتلّبس حالة من حالات الوجد والذهول، كما رأى حاوي، خاصة وأن حاوي قد حللها تحليلاً مطولاً[1].

وما موقف الشاعر من القضية موضوع هذه القصيدة، أي: التشاؤم والتفاؤل؟؟ يستهل إيليا قصيدته بهذا المقطع: الذي يوحي بالخوف والحزن:

السحب تركض في الفضاء الرحب ركض
الخائفين
والشمس تبدو وخلفها صفراء عاصبة الجبين
والبحر ساج صامت فيه خشوع الزاهدين
لكنما عيناك باهتان في الأفق البعيد
سلمى بماذا تفكرين
سلمى بماذا تحكمين

يشتمل هذا المقطع على بعض الصور البيانية مثل:

تركض ركض الخائفين: استعارة مكنية.

صفراء عاصبة الجبين: استعارة مكنية.

خشوع الزاهدين: استعارة مكنية.

رؤية عامة

الحركة في (تركض) مقابل السكون في (ساج)، (خاشع)، (باهتتان)، سكون بين الحركة أي الحياة، والصمت الأبدي: أي الموت. ويلاحظ أن كلمة (ساج) ترتبط أحياناً بالموت، فيقال: سجّي الميت أي غطي[2].

---

(١) إيليا حاوي، **إيليا أبو ماضي** (بيروت ـ دار الكتاب اللبناني ١٩٧٢) ص ١٠٧ ـ ١٤٢.
(٢) القاموس المحيط (سجا).

وخشوع الزاهدين الذين زهدوا في الحياة الدنيوية ويتطلعون إلى الحياة الأخرى: أي إلى الموت. أما الصورة الأولى، فتعنى أن السحب تسبح ببطء وخوف «في الفضاء الرحب» وأن هذا الفضاء ضيق عليها، فلا تجد فيه أمناً وسلاماً. أما الصورة الثانية: «صفراء عاصبة الجين» فأصلها تشبيه الشمس بامرأة مريضة، مصفرة اللون معصوبة الجبين، وعيناً تلك الفتاة «باهتان» من كثرة التحديق في الأفق المترامي. وموضوع القصيدة «المساء»، والمساء يرتبط عند الناس بالظلام، وما يصاحب ذلك من الخوف من المجهول، ونلاحظ أن الفتاة تخشى الليل: أي المجهول.

ويشاطر الشاعر فتاته بهذا التقطيع للعبارة:

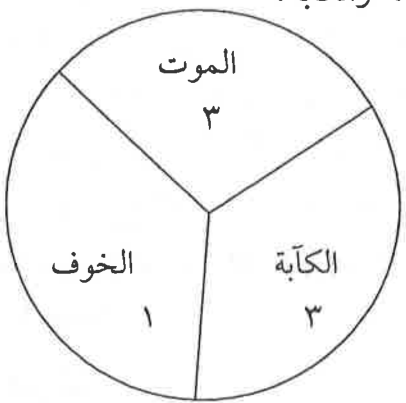
سلمى: ثم يعقبها صمت: بماذا تفكرين؟

سلمى: ثم يعقبها صمت: بماذا تحلمين؟

إن فترة الصمت هي ذلك الألم والحزن لما يشعر به من مأساة هذه الفتاة، التي تخشى الخوف من الظلام، والذي يُخفي كثيراً من أحلامها، فإذا الشاعر يعمي الرؤية أمامها، ويبعث في نفسها القلق والوسوسة.

أرأيت أحلام الطفولة تختفي خلف الغيوم
أم أبصرت عيناك أشباح الكهولة في الغيوم
أم خفت أن يأتي الدجى الجاني ولا تأتي النجوم
أنا لا أرى ما تلمحين من المشاهد إنما
أطـــلالـــهـــا فـــي نـــاظـــريـــك
تـــنـــم يـــا ســـلـــمـــى عـــلـــيـــك

والواقع أن هذه القصيدة تدور حول ثلاثة محاور هي: الموت، والخوف، والكآبة:



والمأساة التي تعانيها الفتاة هي المركز الذي تدور حوله هذه المحاور الثلاثة.

النجوم: حواجز تمنع الفتاة من تحقيق أمانيها. أما الفعل المضارع «تختفي»، فقد جاء ليؤكد عمق المأساة، فالأحلام لم تختف بعد، وإنما هي في طريقها إلى ذلك.

الطفولة: تعني الصفاء والنقاء وكل ما يبعث على التفاؤل. ونلاحظ الانتقال الفجائي من الطفولة إلى الكهولة، أي إن الفتاة الشابة انتقلت فجأة إلى طور الكهولة. وقد اختفت الأحلام، وأصبحت أشباحاً تظهر في الغيوم وعادة ما يكون لون الغيوم داكناً، مما ينقلنا بسرعة إلى فكرة الموت، فالأشباح هي أشباح الموت، والغيوم هي التوابيت التي تضم الجسد الميت.

ثم نجد الصورة تتحلل إلى الآتي:

الدجى الجاني	نجوم (من دون صفة) تبينها
الكهولة	أحلام الطفولة
الموت ـ أطلال	

جاءت الصفة «الجاني»، لتدل على أن الدجى (الموت) جاءها مبكراً، فأصبح جانياً على الفتاة وأحلام طفولتها؛ فالموت ليس مجرماً في حق الفتاة

فحسب، إنما هو مجرم أيضاً في حق أحلام طفولتها؛ وحينما نقابل بين: الأحلام/ الأشباح، يزداد المنظر شراسة، وكالعادة يأتي الصوت المنقذ (صوت الشاعر)، حيث انعكست عليه المأساة، وهو يشاركها هذه الأحزان، عندما يتحول منظر عيني الفتاة إلى أطلال، وهنا أصبحت القضية إنسانية عامة، وموقفاً بشرياً شمولياً من الخوف والموت.

كان الشاعر في الأبيات السابقة يأتي طرفاً متأخراً، ونراه الآن يُقَدم نوعاً من الممازجة بينه وبينها.

اتجاه الشاعر لهذا التمازج ليعرف ماذا تعانيه

بينه

منطقة التمازج بين الشاعر والفتاة كما تفترضها القصيدة بينها

حاضرها

وضعت رأسك في يديك

ماضيها كانت سعيدة (الضحى): لم تكن مرسومة في مقليتك

إذن الفتاة تعاني من عذاب الضمير ـ الموت.

ولكن لا نعلم حتى الآن قضيتها: فهي: هواجس: ألغاز.

يعيد ذكر العينين في بيته السابق (أم أبصرت عيناك أشباح الغيوم) تفسيراً مضاعفاً لمعانات الفتاة (قضيتها)، كما نستطيع القول: إن قوله: (مثل اكتئاب العاشقين) يعني أن العاشقين يعانون الاكتئاب.

ويمكن أن نستل خيطاً ضئيلاً للغاية يكشف عن ثورة الشاعر على: المساء ـ الشيخوخة ـ المرض ـ الكآبة ـ الحزن ـ الخوف ـ المجهول ـ الموت.

ويستدل من الأبيات السابقة على أن الظلمة هي عقدة الشاعر. والواقع أن الشاعر لم يكن متعاطفاً مع الفتاة بقدر ما هو ثائر على المساء، وحسبما ظهر لنا من المقطع الأخير من الأبيات السابقة، فإن الشاعر توجه للفتاة بسؤاله: بماذا تفكرين؟

وفي هذه المقطوعة نجد لحظات انبثاق أخرى:

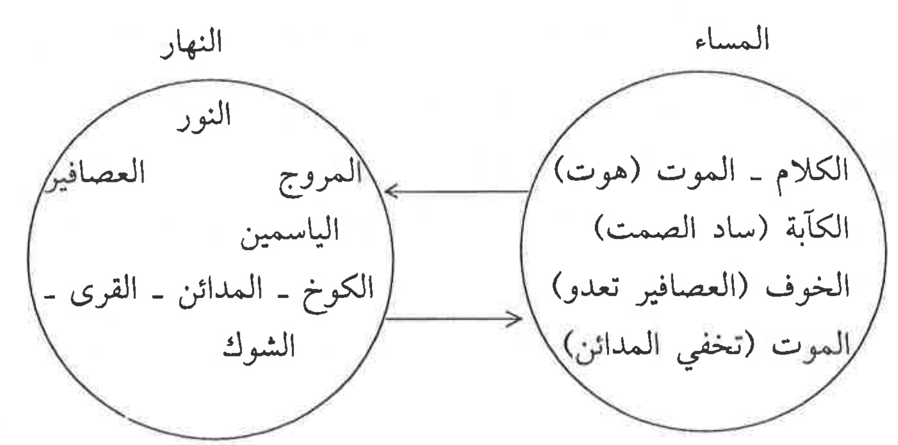
١ ـ صورة رهيبة لهذا الانقلاب الذي حل بالأرض ـ البهجة، والفرح، والسرور، فـ (عروش النور) سقطت. وكلمة (هوت) فيها عنف شديد يصور تلك الحالة.

٢ ـ الكآبة نتيجة الخوف، الذي سيطر على رمز البهجة والفرح (المروج).

٣ ـ الخوف الذي يطارد رمز الأمن (العصافير).

جمع في هذه الأشياء المحاور الثلاثة السابقة ـ الحزن، ثم الموت ـ ثم عاد إلى إجمال كل ذلك بالرجوع إلى صلب المأساة (المساء)، كما تدخل شخصياً في التعبير عن مشاعره الذاتية بصراحة هنا، حيث المساء يدمر المدن والقرى: أي الحياة البشرية التي تعادل عروش النور.

وعبر هذا الإحساس نستطيع أن نرسم دائرتين متوازيتين تكون كل دائرة مجموعة مناقضة للأخرى. مع ملاحظة أن الكوخ والصرح المكين ـ المروج الخضر (أي الحياة مرة أخرى) والشوك والياسمين ـ العصافير (الشوك هنا مجرد عن الألم لأنه في النهار رمز الحياة والاخضرار).



كما نحس أن الشاعر متأثر تأثراً شديداً، لأنه لجأ إلى استخدام الهاء

قافية لهذه الأبيات الثلاثة الأولى، دليلاً على عمق المأساة عنده. ويكشف عن إيجابيات الليل، فهو يخفي كل شيء، جميلاً كان أم قبيحاً، ساراً أم مؤلماً، وتسري فيه الآمال والأحلام:

النهر	← →	المستنقع
(الجمال - الشباب - الحياة)		(الخوف - الكآبة - الحزن - الموت)
ابتسامات الطروب	← →	ادمع المتوجع
الجمال	← →	القبح
النهر	← →	الدجى

ويعود إلينا، ليعلن موقفه من ذلك، كائناً إلى جانب الصف الأول: النهر - ابتسامات الطروب.... الخ، وفي هذه الأبيات نلاحظ أنه بدأ يتحرك شخصياً ضد الصف الآخر: المستنقع - القبح...... الخ.

كما نلاحظ في (لماذا تجزعين)، ومحاولته لأن يتوافق شيئاً ما مع هذه الظروف في قوله: وللدجى أحلامه ورغائبه. ونكون هنا قد أتينا إلى نقطة جديدة، فبدلاً من إثقال (المساء) بكل هذه المصائب، حاول الشاعر أن يجد له بعض المحاسن، ففيه الأحلام والأماني العذاب.

وتوحي لنا كلمة (الأحلام) بأنها أحلام خيرة طيبة. ومن علامات ذلك التوافق أنه جعل الليل يمارس العدالة، فهو لا يقضي على النهار (رمز الحب والجمال والحياة)، وإنما يمارس عملية تلقائية طبيعية، لعدالته في موقعه من الصفين كليهما، وذلك من أجل التخفيف من حدة (المساء).

كان الشاعر في آخر لحظة يبدي تعاطفاً مع الليل، ويحاول أن يوجد نوعاً من التوافق، وفي الوقت نفسه يحاول أن يخفف من وطأته، على أساس أن الأمر محض طبيعي. فنجده هنا يستخدم كلمة (ستر)، وكنا من قبل نجد ألفاظاً وعبارات قاسية موجهة ضده «الدجى الجاني»، ونجد ألفاظاً وصوراً تبعث الكآبة والحزن والخوف من الليل: «هوت» «ساد الصمت» «وفي المساء وضعت رأسك في يديك».

ويعيدنا هنا إلى عدالة الليل، فهو على عكس ما مر، يستر كل شيء، وهذه الكلمة «ستر» تحمل معنى عميقاً وموحياً، حين تُنسب إلى الليل بنوع خاص، إذ توحي بأن الليل كاتم سر الكون وحافظ إسراره. ويتضح هذا الموقف الموضوعي من استعمال الشاعر لهذه الكلمات والعبارات:

ستر	السهول ـ الوعور
لم يسلب	الزهور الأريج ـ المياه الخرير
لم يمتع	النسائم مسيرها
ما زال	في الورق الحفيف
	في الصبا أنفاسها

ولكي نتبين هذه النظرة الموضوعية والتوافقية، ننظر في صورته عن العندليب:

العندليب	صداحه
لا ظفره	وجناحه

يلاحظ أن الليل كشف عن جمال صوت العندليب، لكنه سلبه جزءاً مهماً منه، وهو حريته في التحرك والانطلاق، وهذا يعني أن هذا التوافق مصطنع، فالصورة السابقة تبين الغضب على الليل، وبالوقت خاصة المقطع: بالأرض كيف هوت.... علماً بأن مجيء الكلمات التوفيقية مثل: «ستر» «لم يسلب»، «لم يمنع»، تشعرنا بأن شيئاً مسلوباً من هذه الأشياء ما يزال يؤثر في الشاعر، فالليل ستر بالتساوي حقاً، ولكنه ستر. أي غطى أو أخفى أشياء منها ما هو جميل، ومنها ما هو قبيح، والذي يُحْزن الشاعر إخفاء الليل لكثير من الجماليات حتى لم يبق من جماليات الحياة إلا القليل مثل: الأصوات، وهي حقاً جميلة، ولكن أين ألوان الزهور، منظر المياه، إخضرار الورق؟ أما الصِّبا، فلا نجد إلا أنفاسها، وذلك لإن شيئاً مكتوماً فيها لم نعثر عليه كنا ندركه في النهار. نؤكد مرة أخرى أن الشاعر يتدخل كثيراً لإعلان موقفه هو من المساء فكأنه يشن حملة على الليل، ثم يعود ملتمساً نوعاً من التوفيق بينه وبين الليل، فيظهر بعض جوانبه الإيجابية مخفياً

كثيراً من السلبيات التي ذكرناها سابقاً. إن رضاء الشاعر بهذا الوضع كان رغما عنه، ولذلك، لم يبق أمامه إلا التعايش مع الليل، ليوجد توازناً بينهما، حتى لا يؤدي ذلك إلى تغلب المشاعر السابقة (الخوف ـ الكآبة ـ ثم الموت) على نفسه. فالليل: رمز الموت، وحتى لا يتحقق ذلك، أوجد الشاعر هذه الأصوات ـ رمزاً للحياة، ليحفظ الاستمرار في الحياة، ولولا ذلك لكان الليل هو الموت المحقق. وحقيقة فإن ما سلف تم تحقيقه في الأبيات السالفة حين توجه بالخطاب إلى الفتاة، مظهراً لها ثنائية الحياة (المتمثلة في الأصوات)، والموت المتمثل في إخفاء كل شيء عدا الأصوات.

وبهذا يتضح أن الشاعر أمام أزمة تتمثل في هيئة الليل الحامل للمعاني السابقة، فإما أن يصطدم بها، وإما أن يتصالح معها. وكان الحل الأخير هو التصالح.

وصحيح أن الليل يمثل الكآبة، لأنه (أسود ـ ظلام)، ويمثل الخوف (يخفي كل شيء)، ويمثل الموت، لأنه يقضي على كل شيء، ولكن بقيت هذه الأصوات رمزاً للحياة (النهار)، بمعنى أن النهار لم يُقضِ عليه تماماً، فهو سيأتي من جديد، متغلباً على الموت، ويتضح هذا في:

١ ـ استعمال أسلوب الأمر (أصغي ـ استنشقي ـ تمتعي)، لأن حالة الليل تتطلب تلك التبعية العاقبة من الحياة (النهار)، وذلك من أجل استمرار هذه الحياة. إن للأمر أهمية قصوى، لأن الوقت لا يستدعي التأخير.

٢ ـ استعمال فعل (ما دام): لاستمرار الفعل في اللحظة المؤقتة، لأن الغد لن يدوم.

٣ ـ استعمال جملة (من قبل...) تدل على الحرص الشديد على استدراك هذه الحالة قبل زوالها.

وهنا يأتي عامل آخر في القضية، إنه عامل الزمن ـ الضباب والدخان،

فهو يعود إلى تلك النزعة التوفيقية مع الليل، حينما حمَّل الزمان المعنى النهائي له، وهو (الموت)، المتمثل في (لا تبصرين به الغدير) ـ غياب البصر ـ السمع: أي الحياة. فهو في السابق أظهر من الليل الأصوات. أما الزمان المستقبل، أو الآتي، فهو قضاء على الأصوات، ولو تساوى الليل مع الزمان الآتي، لكان الموت المحتم.

إن السؤال المثير حقاً في الأبيات التي ذُكر فيها (الزمان) لأول مرة، هو ما الزمان؟ أليس الزمان هو الليل والنهار؟ أليس الزمان هو أربع وعشرون ساعة، دوران الفلك؟ إذن ما الزمان؟ إن الإجابة على هذا السؤال لا تخرج عن كون الزمان إما النهار أو الليل. وكان موقف الشاعر دائما في صف النهار، وضد الليل، فهل الزمان هو الليل؟ أم ماذا؟ في الصورة التي قدمها لمجيء الزمان يتكون الآتي:

ضباب ـ دخان ـ موت

(لا تبصرين به الغدير): إذا رجعنا إلى طلبه من الفتاة بأن تستمع إلى بقايا صوت الجداول ـ فوح الأزهار، لا يلذ لك الخرير: وهي معرضة عن كل ذلك، أدركنا أن الليل ما زال هو الصورة الماثلة أمامه، على الرغم من تلك المحاولة التوفيقية، فهو الزمان، وقد أخفق الشاعر إخفاقاً ذريعاً في توجيهه فكرته عن الليل، وإحساسه بأنه يمثل الزمان. فهو يلتمس لوناً من الجمال في كواكب السماء المقصود بها نورها، والنور من صفات النهار، والأزهار في الربا أيضاً نور لأننا، لا نبصرها في الليل، ولكن نبصرها في النهار. أما في الليل، فلا نراها. والواقع أن هذا تكرار بشكل آخر للأبيات التي اختفت فيها الأشكال والألوان، ووقت رؤيتها هو النهار، أليس كذلك؟ وأليس الزمان هو الليل الآن، وأن الحياة بالنهار؟

لقد وقع الشاعر في تناقض، فبينما كان يشن حملة شعواء على الليل، إذا به يتصالح معه، في محاولة توفيقية يتضح منها في إخفاء جوانب من موجودات النهار عن عدم رضاه الكامل عن الليل، ومع ذلك فهو يأتي

بعامل آخر هو الزمان الذي كما رأيناه هو الصورة الحقيقية لليل، وهو ما يُختزن في لا شعور الشاعر.

وقد يتبادر سؤال، أليس الكواكب من الليل؟ هذا صحيح، ولكن يجب أن نتنبه إلى أن الشاعر لم يشر إلاّ إلى أن الكواكب والنور جزء من النهار، ثم إن الكواكب مشعة ليلاً ونهاراً. إضافة إلى أنها مرتفعة عن سطوة الليل، وإن هذا الارتفاع الوهمي هو الذي دفعه إلى اختيار كلمة (الربا) في الأزهار لأن الربوة مرتفعة، فهناك عالم توحّد بينها وبين ارتفاع النجوم. وعلى أي حال، فالليل يمارس الكبت والقهر على الموجودات، ولولا ارتفاع النجوم، لقضى عليها الليل. أما النهار، فإنه يتركها حرة، وإذا كان الليل قد أخفى الجبال والأنهار والأزهار فوق الربا، فإن هذا يعني أن للأزهار أملاً بالحياة، فكأنها تساوي النجوم من حيث الارتفاع عن يد الليل.

ويقف الشاعر في آخر القصيدة موقفاً غريباً (مات النهار أين الصباح). أي النور ـ الضياء ـ البياض، مقابل سواد الليل، ويشير إلى وقت من أوقات النهار هو الضحى المساوي للبشاشة ـ البهاء. هنا موت كل هذه الأشياء وقضاء عليها، والفاعل هو المساء. قام المساء بعملية إماتة للنهار، وهو أيضاً قام بزرع الكآبة والأسى في الفتاة. جرّد الفتاة من المرح، كما جرد النهار من الحياة. والنتيجة أن النهار يعادل كل الأوضاع التي تحدثنا عنها سابقاً: (الجمال ـ الشباب ـ الحياة)، وأن المساء يعادل نقائضها (الكآبة ـ الخوف ـ الموت). وعجيب أن يطلب الشاعر من الفتاة أن تعود إلى مرحها «استرجعي مرح الفتاة»، الشباب الذي هو جزء من النهار. كيف تسترجع مرح الحياة ونحن نرى آثار الليل في الطبيعة الصامتة: جبال ـ أنهار ـ. . . . الخ؟

ونراها في الطبيعة الحية: العصافير. . . الخ؟ متى ستسترجع مرح الشباب ونشاطه؟ ذلك مستحيل إلا أن يأتي النهار. ولعل هذا الأمر «استرجعي» يفسر لنا ما تركه من بقايا في الليل تدل على الحياة في النهار.

لا شك أن الليل سيأتي بالموت، ولكن متى؟ هذا ما تركه لليل آخر

لا يخرج عن دائرة كونه ليلاً. ومع ذلك فإن موت النهار لم يكن نتيجة سارة ومعقولة، لأنه يدلنا على حسن الكآبة ـ الخوف، وأخيراً ترقُّب الموت في أية لحظة من اللحظات في الليل وذلك لأنه لم يعد هناك نهار. ويعكس هذا الموقف هذه المعاني جميعها في نفسية الشاعر.

إن التظاهر بالتفاؤل تظاهر مصطنع، فالخوف والكآبة وترقب الموت هي عوالم شديدة الوطأة على نفسية الشاعر. ومن هنا وجدنا تخبطه في التفرقة بين الليل والزمان. والواقع أن استخدامه صيغة الأمر «لا تقولي»، «دعي»، «استرجعي» «ليكن»، يدل على معاناته في التخلص مما يشعر به هو من آلام ـ آلام الحياة. والآن ما مدى توفيق الشاعر في قصيدته هذه؟

جاءت القصيدة في شكل حوار، لكنه كان من جانب واحد، ولم يُسْمَع صوت الفتاة، ولم تتحدث إلى الشاعر حديثاً مباشراً. لقد بلغ الشاعر من الرقة ورهافة الشعور مبلغا عظيما، حين أحل سلمى محل نفسه، فسلمى: أي نفسه ـ تخاف الهرم والشيخوخة، فالمعلوم أن النساء أكثر خشية من تلك الحالة من الرجال، وقد ضاعف ذلك الاختيار من الشعور بالخطر لدى الفتاة، وأسهم في نقله إلى القارىء أو السامع، فتحقق لديهم إحساس مشترك برهبة الموت والفناء، وإن كان ذلك من خلال نفس الشاعر التي تعاني من صراعات الوجود.

ويبدو أن الشاعر هو الذي يعاني من المساء، وليست الفتاة. وكان الهدف من إيراد الفتاة، على ما يظهر، أن تعادل النهار، فالنهار ضوء، ونور الفتاة جمال وحيوية، ولكنه خنق صورة الفتاة، كما خنق النهار أخيراً.

لقد غاب الحوار في القصيدة، فالمفروض أن هناك طرفين يتجاذبان الحديث ويتداولانه، ولكننا على العكس من ذلك لا نجد إلا الشاعر وحده، يمارس حواراً داخلياً بينه وبين نفسه، مما يدعم الرأي بأن سلمى ما هي إلا نفسه ذاتها، يحاول أن يهدئها ويطمئنها، فسلمى الخارجية صامتة، لا تجيب على تساؤلاته المتوالية وإنما هو نفسه الذي يتولى الإجابة عن الأسئلة التي يطرحها. وقد أخفق الشاعر، كما وضح لنا، إخفاقاً ملحوظاً في التغلب

على عاطفة الحزن المسيطرة عليه، وكان لهذا الإخفاق أثره في تشتيت القصيدة.

وإذن، يمكن أن نقول أخيراً: إنه لا فتاة في القصيدة، بل شاعر يتمنى الحياة، وهو أيضاً من الشعراء الرومانسيين الذين يتجهون بخطابهم نحو الطبيعة، ويغلب عليهم الجانب المأساوي منها.

ويبدو أثر المعتقد الديني واضحاً في هذه القصيدة، فالشاعر يؤمن شأن كل أصحاب الديانات السماوية بفكرة البعث، ويمثل لذلك بتعاقب الليل والنهار، فرحيل النهار موت يعقبه حياة الليل. ورحيل الليل موت يعقبه حياة للنهار. ويغالي بعض المسيحيين في الربط بين هذا التصور الديني الذي تؤمن به كل الأديان السماوية، وقيامة السيد المسيح - حسب زعمهم - ويظهر أن إلحاح الشاعر على تصوير هذه الظاهرة الطبيعية بهذه الصورة، يرجع إلى هذه الناحية.

وعلاوة على هذا، فقد حاول الشاعر أن يجد حلاً لهذه المشكلة التي أرقت الفتاة، والتي تَكْمُن في الخوف من المساء، على هدى من عقيدته الدينية، التي تتخذ من الحب بمعناه العام «الله محبة»، وسيلة للتخلص من كثير من آلام الحياة.

ولذا، فقد نصح الفتاة بأن تسير في هدى هذا الحب، عله يكون طوق نجاة، ينتشلها من طوفان القلق والخوف، وينتشل الشاعر كذلك من شكوكه وأوهامه، فلقد عبر عن ذلك بدقة فقال: «ليكن بأمر الحب قلبك عالماً في ذاته».

ولذا، يتضح أن أبا ماضي يرتبط في هذه القصيدة برباط ديني قوي، وليس صاحب نزعة علمية، كما يرى بعض الدارسين المعاصرين، فقد انتهى من الشك إلى التسليم بالأمر الواقع، وقبول الحياة على ما هي عليه، بما فيها من خير وشر، وجمال وقبح، وحلو ومر، ملخصاً هذا الموقف في قوله: «إن التأمل في الحياة يزيد أوجاع الحياة..».

تجربـة شوقـي
فـي «نكبـة دمشـق»

ليس من العجيب أن يحظى شوقي بإمارة الشعر في عصره، فقد عاش إلى جانبه، وفي فترته شعراء، لا يقلون عنه مكانة كمطران، والشابي، وشفيق جبري، وحافظ، والعقاد، وشكري، وآخرون غيرهم ممن بايعوه بإمارة الشعر، وممن لم يبايعوه، وظل شوقي عبر تلك السنين، يتردد بوصفه شاعراً ذاع صيته، وبوصفه حائزاً على قصب المجد بين أنداده ونظرائه[١]. ومع أن شخصية شوقي تعرضت في كثير من الأحيان إلى هجمات شرسة من قبل بعض النقاد، وعلى رأسهم العقاد، فإن شعر شوقي كان محتفلاً به ممجداً. ومع أن شعر شوقي تعرض كذلك إلى طرقات عاتية، وما زالت توجه إليه مثل تلك الطرقات، فإن شعر شوقي أعلن عن نفسه: إنه شعر شاعر اعترفت له الأزمنة وستعترف بأنه معدود في شعر الشعراء الكبار. لقد انتهت إمارة الشعر، ومضى شوقي إلى مثواه الأخير، ولكن شعره ظل مقروءاً، ومستمعاً إليه، على الرغم من اختلاف الأزمنة والأذواق. فبرز شاعراً من بين كثيرين غيره من الشعراء، مع أن أولئك الشعراء قد حظوا بعناية جيدة بين النقاد ولم يكونوا مغمورين، بحيث يحتاجون إلى من يبَصر

---

(١) مخلوف، حسنين: «شوقي وخصومه»، **الزهراء**، م٤ (١٣٤٦ هـ) ص ٦٣٨ ـ ٦٤٢،
عطوي، فوزي «أحمد شوقي» دار سحب ـ بيروت ١٩٧٨ م، ط ٣، ص ٥٠ ـ ٧٧.
د ـ عبد الله، محمد حسن: «**شوقي الإنسان والفنان**»، **البيان**، ص ٧٦ ـ ٧٨، ع ٢٠٠ (نوفمبر ١٩٨٢ م).
زكي، أحمد: «**شيخ الشعراء**» **البيان**، ص ١٠٧، ع ٢٠٠ (نوفمبر ١٩٨٢ م)

الناس بشعرهم، إذ إن دواوينهم مطبوعة متداولة، فإن هذا الدليل أكيد على أن شعره يمتاز عن غيره من الشعراء بميزات تنقص شعرهم، ويفتقرون هم إليها. فها نحن كثيراً ما نذكر شوقياً الشاعر بينما نكاد لا نعلم عن شعر العقاد، خصمه ونده شيئاً. وبالمثل، نحن نعرف شوقياً شاعر القصر، بينما لا نلم بحافظ، شاعر الشعب إلا لماماً، والذي يفترض فينا أن نتعاطف معه، ونعود إلى تقويمه المرة تلو المرة. ولكن ذلك لم يحدث، فقد ظل شوقي الشاعر الأول، وظل حافظ الشاعر الثاني، تماماً كما هو الحال في عصره[1]. إذن، لا بدّ أن يكون شعر شوقي من النوع الذي تجاوز قليلاً أو كثيراً عتبات الزمن، واجتاز مرحلة من مراحل الابتكار والخلود. ربما حاولنا أن ننكر على البارودي تجديده أو جدته، ولكن مهما يكن من أمر، فإن البارودي سيظل صاحب الكلمة الأولى في ذلك. وكذلك، فإننا مهما حاولنا أن نقلل من قيمة شوقي الشاعر، أو نبخس شعره حقه، فإنه مما لا شك فيه أنه لن يتزحزح عن المكانة المرموقة التي صعد إليها: وسنستمر في القول: إن شوقياً أمير الشعراء في عصره، مهما كانت الأقوال.

وإذا كانت عبقرية شوقي الشعرية حية ماثلة في شعره، وفيما قدم من أثار أدبية، فإن شعره المتنوع الأغراض والمناحي استطاع أن يغطي مساحة واسعة جداً، وأن يستشرف لحظات مشرقة في مجال الفن والإبداع. ولعله من العسير جداً على أي ناقد أن يجيب إجابة محددة عن موقفه من شعر ذلك الشاعر. كما يصعب جداً القطع بأن الظروف الشخصية هي التي خدمته وقدمته شاعراً أولاً، مبرزاً على غيره من الشعراء في زمنه، وأنه لم يكن سوى امتداد للفترة العباسية فحسب. فهذا الشاعر الذي شارك في أفراح قومه وأتراحهم، وحاول أن يطور في أداته الشعرية، ويخترق جدران الزمن الصلدة التي تفصل الماضي عن الحاضر، كما تفصل الشرق عن الغرب،

---

(١) عبود، مارون: «**شوقي وحنين**»، الكتاب (المصري)، (أكتوبر ١٩٤٧ م) م٢ س٣، ص ١٥١١.

احتفظ بإيجابيات كثيرة، لعلها هي التي رفعته فوق أقرانه، وحفظت له شموخه وعلياءه[1].

ويكاد كل النقاد يجمعون على أنه شاعر غنائي، وهم يقصدون بالغنائية أولاً معناها اللفظي: أي الغناء والدندنة. أي إن شعره أقرب إلى الألحان والأنغام واللذة الموسيقية. كما يحتمل ذلك المعنى الشعر الغنائي، أي الشعر الذي يتناول نقطة ما، ويدور حولها، مشحوناً بالعواطف وانفعالات الرقراقة والإتيان بالمعاني النادرة، واستخدام الألفاظ الجزلة[2].

ولكن كيف يصدق كل ذلك على شعر شوقي؟ وكيف كانت القصيدة تتخذ طريقها على يده؟ ما دور التجربة الشعرية في شعره؟ وإلى أي مدى تتجلى شخصيته فيها؟ وهل للثقافة دور في ذلك الإنتاج؟ وهل هو شاعر قصر أم شاعر أمة؟ أم أنه يجمع بينهما؟؟ ولكي نأخذ كل ذلك إلى ميدان التطبيق ننظر في قصيدته «نكبة دمشق» لنتبين مدى انطباق بعض تلك الأقوال. إن لم يكن جلها على عمله الشعري، فلعل في التطبيق محكاً حقيقياً يكشف عن كثير من الوجوه التي مرت بكثير من التمحيص والتقييد، ومع ذلك، فإنه لا كلمة قاطعة في النقد، وما يرتئيه ناقد قد يخالفه فيه ناقد آخر،[3] وما هي إلا اجتهادات نأمل أن يحالفها نوع من الصواب.

---

(١) الجريديني، سامي: «**شوقي أو الشاعر**»، المقتطف، م ٨١، ص ٥٤٢ ـ ٥٤٤.
الرافعي ـ مصطفى صادق: «شوقي»، **المقتطف**، م ٨١، ص ٣٨٥ ـ ٣٨٦. عطوي، ص ١٠.
فضل، صلاح: «**ظواهر أسلوبية في شعر شوقي**»، فصول، ع٤ (١٩٨١ م) ص ٢٠٩ ـ ٢١١.

(٢) الرافعي، شوقي، ص ٣٩٠ ـ ٣٩٦.
مظهر، إسماعيل: «**حول حافظ وشوقي**»، **المقتطف**، م ٨١، ص ٥٥٥.
ضيف، شوقي: «شوقي شاعر العصر الحديث، (دار المعارف. مصر ط٣ (١٩٦٣) ص ١٧٠.
عطوي، شوقي، ص ٧٩.

(٣) عبد الله، شوقي الإنسان. . .، ص ٧٩ ـ ٨٣.

نكبة دمشق

(قيلت في حفلة أقيمت لأمانة منكوبي سوريا بمسرح حديقة الأزبكية في يناير (١٩٢٦ م).

وكما يتبين من عنوان القصيدة إنها من شعر المناسبات[١]، وجل شعر شوقي - كغيره من الشعراء في زمنه - شعر مناسبات، وكانت في الغالب استجابة لرغبات الجمهور الذي كان يطالب الشعراء بالإنشاد في كل مناسبة تحرك مشاعرهم[٢]، ويعتبر التخلي عن ذلك بمثابة تراجع في الشاعرية حتى قال حافظ إبراهيم: «ومن أكبر عوامل الإفساد للشعر أن يطلب منا الشعر. فالجمهور يلومنا على أننا غير مجددين وعلى أن لنا كثيراً من الشعر التجاري، ولكن هذا الجمهور نفسه هو الذي يطلب منا هذا الشعر التجاري. ولو تركونا لعفو نفوسنا وإحساسنا ولكنهم يلحون علينا في التهاني والمراثي والمدائح ثم ينتقدوننا على أننا نطيعهم وكان على النقدة أن يراعوا هذه الظروف، فإن فينا طبيعة التجديد ولكن الطلب قد أفسدها. فنحن نقول ما يطلب منا ولا نقول ما نريده[٣]. وقد ينظر إلى ذلك النوع من الشعر على أنه شعر التزام بالقضايا الوطنية، وذلك للتخفيف من غلواء الهجوم على هذا النوع من الشعر. وسواء كان شعر مناسبة أو التزاماً بقضية، فإن المحك الأخير هو في جودة الشعر وقيمته الفنية، مع أن بعض من ينظر إلى الشعر الملتزم قد يسقط شيئاً من ذلك، ما دام الشعر يعبر عن أحلام الشعب ومعاناته.

يبدأ شوقي قصيدته تلك بقوله:

---

(١) الخطب، محيي الدين، «شعرنا وشاعرنا»، الزهراء م٣ (١٣٤٥ هـ) ص ٦١٠ - ٦١١.
مخلوف، شوقي وخصومه..، ص ٦٤٠ - ٦٤١.
ضيف، شوقي شاعر...، ص ١٥٠ - ١٦٤.
عبد الله، شوقي الإنسان، ص ٨٠ - ٨٣
(٢) عطوي، أحمد شوقي...، ص ١٢١.
(٣) مخلوف، شوقي وخصومه...، ص ٦٤٠.

سلام من صبا بردى أرق ودمع لا يكفكف يا دمشق
ومعذرة اليراعة والقوافي جلال الرزء عن وصف يدق
وذكرى عن خواطرها لقلبي إليك تلفت أبداً وخفق
وبي ما رمتك به الليالي جراحات لها في القلب عمق

هناك ربط بين بردى (نهر دمشق) ودمشق، وهو يبدأ بالتعبير عن الإحساس الرقيق الذي يكنه لدمشق بتفضيل رقة سلامه على رقة ذلك النهر. ويحمل هذا الشطر غنائية رقراقة، تشعرنا بالجو الغنائي المرح الذي يتدفق في كثير من قصائده، مما يضعف الناحية التأثرية في هذا الشطر التي يمثلها الشطر الثاني. ثم يمضي في بيان تأثره الشديد وحزنه البالغ بتصوير وقعه على نفسه، حتى إنه يتعذر عليه قول الشعر علماً بأن القصيدة تبلغ خمسة وخمسين بيتاً، فهل تعذر عليه قول الشعر؟ وإذ ذكر الرزء، وبيّن عجزه عن وصفه، وانتقل إلى ذكرى دمشق في قلبه، وكيف أن ذلك القلب يهفو ويتطلع دوماً إليها، نحس هنا أن هناك نزعتين تتعاوران الشاعر: (١) الحزن (٢) العاطفة المشوبة لدمشق. وعند الموازنة بينهما نشعر أن النزعة الثانية تريد التخلص بسرعة من النزعة الأولى، وكأن تعبير: «دمع يكفكف» و «جل الرزء» ليس إلا تفريغاً لفظياً، لا يحمل معاناة أو ألماً. ولذا فهو حين يقول: «وبي مما رمتك به الليالي....»، ينقلنا إلى وصف خارجي، دون أن يبين لنا حقيقة «عمق» تلك الجراحات. إنها جراحات سطحية لفظية لم تتغلغل إلى نفسيته فتُأثر فيها، ويعبر عنها تعبيراً صادقاً. فهو إذ كان يحاول التخلص في الأبيات الأولى من أي تأثير بالحزن، الحزن الذي يسيطر على نفسه، فإنه هنا يتخلص بسرعة أيضاً مما قد تسببه له تلك الجراحات. لقد ألقَى شوقي بكل همومه التي يريد أن يعبر عنها، وهو يتحدث عن أثر النكبة في نفسه وفي دمشق، نفسها في شطر وبيتين فقط هي: «ودمع لا يكفكف..»، ومعذرة اليراعة...»، «وبي مما رمتك...». فهل لم تستحق نكبة دمشق منه إلا ذلك؟ وأليس في معنى «النكبة» نفسها كل معاني الدمار والتخريب

والتشريد. . . الخ[1]. لكن شوقياً لم يحس بها، وإنما كان يحس بنفسه، و يعالج القضية معالجة تعتمد على اللفظ والإيقاع الرنان، دون الكشف عن الهزة النفسية التي كان من المتوقع أن يحدثها ذلك المصاب الجلل في نفس شاعر مرهف مثله. لذلك اكتفى بترديد العبارات الجوفاء، ثم استرسل قائلاً:

دخلـتـك والأصيـل لـه ائـتـلاق ووجهك ضاحك القسمات طلق

وتـحـت جـنـانـك الأنـهـار تـجـري ومـــلء ربـــاك أوراق وورق

وهكذا غلبت النزعة الوصفية عليه، فنسي أنه في موقف حزن وتأسى، وراح يصف الأصيل اللماع في أجواء دمشق ومظهرها البهي المشرق، جالباً إلى جو القصيدة جواً مغايراً لموضوعها الذي كان ينبغي أن تنحصر فيه. إنه رجل يحب الحياة، ويبغض منغصات العيش عليه[2]. وهذا أكبر دليل على إنه انتقل إلى جو تشيع فيه الفرحة والبهجة حيث الجنات بأنهارها والروابي بطيورها. إن هذه الألفاظ المتناغمة بتصويرها اللذيذ لجو المتعة البصرية، بعيد كل البعد عن آثار الدمار والتخريب التي كانت تعلو أجواء دمشق آنذاك. وحيث تتغلب النزعة الغنائية عليه، نجده يأتي بتجنيس لفظي بين «أوراق - ورق»، لأن الجو في نظر شوقي وطريقته في النظم كان كذلك. وعلى الرغم من أن ملامسته لموضوعه كانت ملامسة سطحية للغاية، فإنه حتى في غرضه المختص فيه - الوصفية[3] - لم يتمكن من إعطائنا انطباعاً مفصلاً عن دمشق

---

(١) عبد الحليم، أحمد زكي، أحمد شوقي، (بيروت، المكتبة الناصرية، ط. أولى (١٩٥٨ م) ص ١٤٢ - ١٤٦.

(٢) شوقي، أحمد، **الشوقيات**، (القاهرة، مط. الاستقامة (١٩٦١ م) جـ ١، ص ٧ - ٨، ص ١٥.

(٣) الخطيب، **شعرنا وشاعرنا**، ص ٦١٤ - ٦٢٠

ضيف، شوقي شاعر. . . .، ص ٩١.

العقاد، عباس محمود: **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي**»، (مصر مط. لجنة البيان العربي ط ٣ (١٩٦٥) ص ١٦٨ - ١٧٠، ١٨٢.

وأجوائها، حتى لو كان ذلك انطباع من الذاكرة. فقد اقتصر على بيتين فقط للجو الطبيعي في دمشق، ثم انتقل إلى جو آخر حيث يقول:

وحولي فتية غر صباح لهم في الفضل غايات وسبق
على لهواتهم شعراء لسن وفي أعطافهم خطباء شدق
رواة قصائدي فأعجب لشعر بكل محلة يرويه خلق

لا شك أن شوقياً يشير هنا إلى ذيوع شعره وانتشاره بين قرائه ومعجبيه[1]، ولا شك أيضاً أنه كان مسروراً بتلك الحفاوة التي كان أولئك يبدونها له حتى قال أحدهم: «لما اكتشفت أنا ورفقتي كنز الشوقيات عكفنا عليه نختاره في مجموعات **لنا بعض تلك البدائع بكتبها بخطوط جميلة،** ويعني بعضنا بتصوير مدلولاتها: فإذا كتبنا ميميته في زيارة الإمبراطور غليوم قبر صلاح الدين صورنا إلى جانب القصيدة قبة صلاح الدين، وإذا كتبنا موشحة البسفور كأنك تراه ملأنا الصفحات اليسرى من جموعاتنا بالمشاهد الموصوفة في تلك القطعة الشعرية وإلى يمينها الأبيات الخاصة بها. وإنما ننسخ هذه القصائد بالخطوط الجميلة ونزينها بالصور لنعرب عن عنايتنا بها، وإلا فقد غدت محفورة في الصدور[2].

وهذا يعيدنا إلى الطفولة في شخصية شوقي[3]. فقد تسرع جداً إلى الإتيان بأولئك المعجبين بشعره. كما يدل ذلك على إعجاب شوقي بشعره إعجاباً يسحره هو نفسه، بحيث تغلب جذوة الفرحة بذلك الشعر كل ما عداها.

ثم هو يعرض علينا نتيجة لا ندري كيف تم التوصل إليها في هذه القصيدة، وبهذه العجالة، حيث يقول:

---

(١) عبد الله، **شوقي الإنسان،** ص ٨٥.
(٢) الخطيب، شعرنا وشاعرنا، ص ٦٠٨.
(٣) عبد الله، شوقي الإنسان، ص ٦٩ ـ ٧١.

غمزت آباءهم حتى تلظت ... أنوف الأسد واضطرم المدق
وضج من الشكيمة كل حر ... أبي من أمية فيه عتق

ربما كان شوقي يشير بهذا إلى أثر قصيدته في نفوس أولئك المستمعين بعد تمام إنشادها وعرضها لآرائه في المعتدين، ولكن يبدو أن النتيجة سبقت المقدمة، بحيث خانه في ذلك ترتيب أبياته وتنظيم وحدتها، فهل تصدق القول: إن شوقياً «كان ينظم قصائده جملة من الأبيات المفردة يدفع بها إلى كاتبه ليرتبها كما يتراءى له»[1]؟ أم أنه بعد أن أشاد بشعره، أراد أن يبين أثر ذلك الشعر بهذه السرعة.

من هنا، يتبين أنه لم يكن يحكم زمام نظمه في هذه القصيدة - وربما في سواها - بل ينطلق عفو الخاطر، جرياً وراء طفولة نفسية، وخضوعاً للأنغام والترنيمات اللفظية والموسيقية[2]. فها هو بعد أن كاد يستفرغ كل شيء في هذه المقطوعة الصغيرة، يعود لقصيدته، فيقول:

لحاها الله أنباء توالت ... على سمع الولي بما يشق
يفصّلها إلى الدنيا بريد ... ويجملها إلى الآفاق برق
تكاد لروعة الأحداث فيها ... تخال من الخرافة وهي صدق
وقيل معالم التاريخ دكت ... وقيل أصابها تلف وحرق

لم ينفعل شوقي بالحدث، بل استجاب له استجابة عابرة، فنحن لا نتبين في قوله «على سمع الولي بما يشق» أي أثر لذلك الشيء الذي يشق - يفجع. إنها مجرد ألفاظ يتغنى بها الشاعر، محاولاً أن يخلق جواً مثيراً، ولكنه جو ألفاظ تصلصل، ولا تصل إلى الأعماق. وما هي إلا «يفصّلها... بريد»، «ويحملها.. برق» وهي «خرافة وهي صدق»، طباقات لا تنفذ إلى لب القضية، بل تبقى فوق السطح. فأين «روعة الأحداث» في

---

(١) فضل، ظواهر أسلوبية...، ص ٢١٦.
(٢) المصدر نفسه، ص ٢١٥.

القصيدة؟ هل يكفي نقل الخبر «وقيل معالم...»، لبيان ذلك الهدم والإحراق؟ أم أنه يصف وصفاً خارجياً، لا حس فيه ولا نبض؟ ولمّا كان يعالج الموضوع معالجة ظاهرية خالية من التأثر، فقد عاد إلى تخطيطه السابق الذي بدأ به مقطوعته الأولى، فراح يعرض شيئاً من تاريخ دمشق، ممثلاً في دمشق ورمزها صلاح الدين الأيوبي. ولكن هل استغل التاريخ استغلالاً ينطقه، أم أنه وقف منه موقف المتفرج؟ يمر اسم صلاح الدين على أنه رمز تاريخي لانتصار المسلمين على الصليبيين، ونكبة دمشق ذات علاقة بالموقف: المسلمون مقابل الفرنسيين، ولكن هل خرج اسم صلاح الدين عن كونه ذا تاج مزين؟ لقد وُجه نقد إلى شوقي لعدم قدرته على استغلال الأسماء التاريخية التي كانت كثيرة التكرار في شعره، وربما يصدق ذلك أيضاً على اسم صلاح الدين هنا. إضافة إلى ذلك فإن، الوصف الظاهري هو الوصف نفسه الذي أورده حديثه عن دمشق بجناتها وطيورها. إنها هنا فسيفساء أخرى، لا تتعمق التاريخ أو تتبصر به، ولذا نراه يقول:

ألست دمشق للإسلام ظئراً ... ومرضعة الأبوة لا تعق

صلاح الدين تاجك لم يجمل ... ولم يوسم بأزين منه فرق

وكل حضارة في الأرض طالت ... لها من سرحك العلوي عرق

سماؤك من حلى الماضي كتاب ... وأرضك من حلى التاريخ رق

بنيت الدولة الكبرى وملكاً ... غبار حضارتيه لا يشق

له بالشام أعلام وعرس ... بشائره بأندلس تدق

فما نراه هنا يتعدى: السماء، كتاب، حلى التاريخ، أعلام وعرس... إنها الألفاظ التي أولع بها شوقي أشد الولع، فهي تساوي: الأصيل، وجهك ضاحك، تحت جفانك الأنهار، رباك، أوراق، ورق، فتية غر صباح، ذلك لأن هذه الألفاظ ترتبط ارتباطاً عضوياً بطريقته في النظم الغنائية الجذلي التي تغمر أشعاره.

فهل قدّم شوقي جديداً حتى الآن، أم أننا لا زلنا ندور في حلقة مفرغة لا يعرف أين طرفاها؟ يبدو أن تمطيط الشعر كان طابع ذلك العصر، إذ ربما لم يكن يرضى من الشاعر قصر النفس أو وحدة القصيدة، بل عليه أن يحشد أكبر قدر من الأبيات، مهما كان الرابط بينها، ولذلك يستمر قائلاً:

رباع الخلد ويحك ما دهاها؟ أحقاً أنها درست أحق؟
وهل غرف الجنان منضدات وهل لنعيمهن كأمس نسق
وأين دمى المقاصر من حجال مهتكة وأستار تشق
برزن وفي نواحي الأيك نار وخلف الأيك أفراح تزق

لن يخدعنا كثيراً هذا الاستفهام الاستنكاري المصاحب للتعجب «ويحك - ما دهاها؟» إذ ليس المقصود أنها درست، بل المقصود «رباع الخلد» ثم «غرف الجنان» و «دمى المقاصر من حجال» و «الأيك» و «أفراح تزق». إن المقصود بالتأكيد هو ذلك الجو المصور للجنان، والمياه والطيور، والغيد، الحسان. فعلى الرغم من أن البيت:

إذا رمن السلامة من طريق أتت من دونه للموت طرق

تصوير دقيق لحالة الذعر التي أصابت أهل دمشق عامة، فإن شوقياً لم يركز في قصيدته إلا على الغيد الحسان، لأنه يبدأ الوصف كي يصل إليهن، أو أنه لا بدّ أن يأتي على ذكرهن، مهما كانت الأحوال، وإن كان المضمون يتطلب أن يستخدم الإشارة بهن، كناية عن حسن دمشق وجمالها، ولكنها كناية ظلت عائمة فوق السطح، ولم ترسب إلى وجدان الشاعر. وللتأكيد على ذلك، فإنه لم يكد يمضي في وصف حالة الذعر تلك، حتى استعجل الأمر، فقال:

سلي من راع غيرك بعد وهن أبين فؤاده والصخر فرق

إنهن الغيد لا دمشق، بل هي الألفاظ الرنانة المستعذبة في حس شوقي، لا الألفاظ الممزوجة بالانفعال والكارثة. ومع أن قوله:

بليل للقذائف والمنايا وراء سمائه خطف وصعق
إذا عصف الحديد أحمر أفق على جنباته وأسود أفق

وصف - على الرغم من سطحيته - جيد وكان يمكنه أن يستثمره استثماراً بارعاً، فيلاحق الصور، ويكشف عن وجوه المأساة، إلا أنه ما زال واقعاً تحت أسر الألفاظ وما تحدثه من ترادفات أو تقابلات، كقوله «خطف وصعق» و «واحمر أفق... واسود أفق». وتجعل هذه الصفة اللفظية التجربة فجة وغير ناضجة، بل تجعلها تجربة أقرب إلى النظم منها إلى الانفعال بموضوع مأسوي مؤثر. ولذلك جاءت الحكمة، لتوضيح قوله «أبين فؤاده والصخر فرق»، فقال:

وللمستعمرين وإن ألانوا قلوب كالحجارة لا ترق

وقد أفادته تلك الحكمة ليطرح القضية من وجهة نظر أخرى، هي وجهة النظر حول المعتدين الفرنسيين والذين كانت ثورتهم ثورة على الظلم والاضطهاد، فقال:

رماك بطيشه ورمى فرنسا أخو حرب به صلف وحمق
إذا ما جاءه طلاب حق يقول عصابة خرجوا وشقوا
دم الثوار تعرفه فرنسا وتعلم أنه نور وحق
جرى في أرضها فيه حياة كمنهل السماء وفيه رزق
بلاد مات فتيتها لتحيا وزالوا دون قومهم ليبقوا
وحررت الشعوب على قناها فكيف على قناها تسترق

وحسب مقياس عصر شوقي. فإن هذا التقرير مقبول ومقبول جداً، بل هو بشارة خير أن يستفيد الشاعر من التاريخ، وأن يستخدمه استخداماً يرتبط بالموضوع ارتباطاً قوياً. كما أنه مما يشاد به أن يأتي شوقي بأبيات متماسكة في نفس واحد. إن هذه الأبيات رغم نفسها التقريري، فإن لها معاني بالغة لعلاقتها بالموضوع أولاً، وللاستفادة منها في عرض القضية المطروحة ثانياً. ومن الطبيعي ألا يؤاخذ النقد المعاصر شوقياً لهذه اللفظية التقريرية، لأنه

نتاج عصر خاص به، كان يستمرىء مثل تلك التعبيرات، وربما كان الخروج عليها يشكل استعلاء على جمهوره، حتى أن أحد النقاد قال في ذلك«إن الخطأ الذي وقع فيه الذين وزنوا شوقي بالميزان فوجدوه ناقصاً. . . أنهم لم ينظروا إليه كشاعر عربي فقاسوه بمقياس البيئة العربية قديمها وحديثها أو بمعيار الشعر العربي ما هو جديد منه وما طال عليه القدم بل تأثروا بالنقد الإفرنجي، وشعرِ»[1] الإفرنجي فأخذوا نظر الإفرنج إلى شعرائهم وطبقوا مذاهبهم على شوقي. . ولو سارت القصيدة ـ مهما كانت تقريرية ألفاظها ـ على ذلك المنوال، لحققت نجاحاً جديراً بموضوعها.

لقد بدت القصيدة رقعاً لا يجمعها إلا الوزن والقافية، ولا يتحكم فيها إلا تلك الألفاظ المغردة في جو مكفهر، تملأه الدماء والحرائق. وظلت تلك الدماء والحرائق بعيدة بعيدة عن نفسية شوقي، وعن طاقاته الفكرية والوجدانية. لقد أخفق شوقي كل الإخفاق في أن يرتقي بقصيدته إلى مستوى الحدث، وأن ينقلنا إلى جو المحنة والمأساة، وقد عالج موضوعه معالجته لأي موضوع مطرب آخر، بل ربما نجح في القصائد اللاهية[2]، أما في هذه القصيدة، فظل مشتتاً، غير متفاعل مع موضوعه على الإطلاق، وما هو إلا رصف ألفاظ موقعة، وانتقاء لتعبيرات مثيرة دون أن يمزجها بأحاسيسه وانفعالاته. لذا انفلت زمام الموضوع من يد شوقي، حتى لم يعد قادراً على لمّ شتاته. وربما يعزي ذلك إلى أنه ظل بعيداً عن الحدث، فعالجه دون أن ينفعل به. ونتيجة لهذا الضياع، وجد الشاعر نفسه يأتي بالحكمة تلو الحكمة، مثيراً انفعالات سامعيه، أو كما قال: «غمزت إباءهم». وتظل اللفظة الشاعرية بعيدة كل البعد عن ألفاظ تلك الحكم المرصوفة، ولولا قوله:

---

(١) الزيات، المقتطف، م ٨١، ص ٣٩٤.

(٢) الجريديني، شوقي أو الشاعر، ص ٥٤٠.

فمن خدع السياسة أن تغروا بألقاب الإمارة وهي رق

وقوله:

وللحرية الحمراء باب بكل يد مضرجة يدق

لأصبحت تلك الحكم كلاماً نثرياً لا طائل من ورائه، إذ ما الذي نستفيده من قوله:

ومن يسقى ويشرب بالمنايا إذا الأحرار لم يسقوا ويسقوا
ولا يبني الممالك كالضحايا ولا يدني الحقوق ولا يحق
ففي القتلى لأجيال حياة وفي الأسرى فدى لهم وعتق

إنها حكم نثرية غير انفعالية، صاغها الشاعر صياغة دون أن يحشد لها حتى معجمه الشعري الذي رأيناه متأنقاً في الأبيات، الأولى وكأنه إنما يريد أن يراكم الأبيات تراكماً، حتى يصل إلى أكبر عدد متى وأتاه ذلك، وليس أدل على ذلك من تلك الأبيات التي ذكر فيها الدروز، وأقحم السموأل كإقحامه صلاح الدين من قبل، حيث يقول:

وما كان الدروز قبيل شر وإن أخذوا بما لم يستحقوا
ولكن زادة وقراة ضيف كينبوع الصفا خشنوا ورقوا
لهم جبل أشم له شعاف موارد في السحاب الجون بلق
لكل لبوءة ولكل شبل نضال دون غايته ورشق
كأن من السموأل فيه شيئاً فكل جهاته شرف وحق

فواضح أن هذه الأبيات تخلو من الشاعرية تماماً، وليس لها من الشعر إلا الوزن والقافية. كما أنه من الطبيعي أن لا يعتبر الشعر شعراً بهذه الحكم[1] الجوفاء.

وعلى العموم، فلعل اعتبار «نكبة دمشق» من بين القصائد الجياد

---

(١) ضيف، شوقي شاعر العصر..، ص ٢٧.

لشوقي،[1] يعود إلى وزنها الذي ساعدت الألفاظ على موسيقيته وجلائه، وكأنها أنغام مختارة وموزعة توزيعاً جميلاً، بحيث تبدو الألفاظ عذبة رقراقة، تغلب عليها الحروف الشفوية والذلقية، مما يؤدي إلى شفافيتها ولطافتها[2]. وهذا الاتجاه النغمي في القصيدة من ناحية الحروف المكونة لألفاظها سبب آخر من أسباب الطعن في تجربة شوقي الشعرية هنا. إذ المألوف أن تستمد لغة القصيدة جوها من موضوعها «النكبة»، ومن ثم، كان من المتوقع أن تغلب الحروف الحلقية ـ كالحاء والعين والغين ـ على تشكيلة تلك الألفاظ، لأن باعثها هو الحزن والألم، ولكن ما حدث كان العكس، فقد غلبت حروف كالراء والفاء واللام والياء على تشكيلة ألفاظها، فخرجت بالموضوع عن جادته، وجاءنا شوقي بقصيدة في الوصف الفَرِح، لا الوصف وليد الدمار والتخريب والتشريد. ولم يخلق القاف، الحرف الحنكي، جواً مشحوناً بالغضب، إذ يظل القارىء أو السامع صامت المشاعر إزاء وقع الحرف، في جو باعثه الرفض والنكبة، علماً بأن القاف من الحروف المحببة إلى شوقي. وربما قيل الشيء نفسه عن وقع الحروف الحلقية الأخرى في القصيدة مثل «غمزت»، «لحاها الله»، «رباع الخلد»، فهي على الرغم من ندرتها الملحوظة، لا تحدث أثراً حزيناً مفجعاً في جو القصيدة، بل ربما انخرطت هذه أيضاً في الجو الموسيقي للقصيدة، إذ إنها ألفاظ لا تحمل أية دلالة تأثرية عميقة، حتى قوله «لحاها الله»، خلت الحاء من ذلك التأثير، لأن مجيئها في قالب الدعاء بالماضي أفقدها الشحنة الانفعالية التي كثيراً ما تخلقها الحاء في أجواء الحزن والبكاء. وربما كان مرد الإشارة بهذه القصيدة إلى أبيات الحكمة الثلاثة التي أشرنا إليها سابقاً. ومهما يكن، فربما أفسد هذه القصيدة «ضعف الحس البياني، أو ابتذاله الشعر في غير موضعه، أو وهن فكرته الفلسفية

---

(١) فضل، ظواهر أسلوبية. . .، ص ٢١٨.

(٢) ضيف، شوقي شاعر العصر. . .، ص ٤٤ ـ ٤٥.

من جوانب كثيرة»[١]. كما يمكن القول: إن قصيدته تلك «نظم لا يخرج عن أنه كلام محبوس في قواف وأوزان... (إنه) يخاطب الجماهير والسياسيين»[٢].. وقد ينطبق عليها ما قاله ميخائيل نعيمة عن قصيدته «الدرة الشرقية». في الدرة الشرقية أمثال كثيرة من هذا الوصف السطحي الذي لا يحرك فكراً في رأس، ولا يرسم صورة مخيلة، ولا يهيج عاطفة في قلب. غير أن فيها من الوصف الشعري ما يكاد يشفع بتلك الترهات لو لم يكن ضائعاً بين أبيات جاءت حشواً فبان كضمة من الزهر في حقل من العوسج»[٣]. أو كما يرى الزيات: «إن شوقي قد يعفي طبعه أحياناً فيرسل الشعر كما يجيء من غير تنوق فيه ولا تنقيح فيأتي بما لا يتفق مع فضله»[٤]، أو كما قال شوقي ضيف في ذكرى دنشواي: «لم تكن هذه المقطوعة تعبيراً عن عواطف متأججة في نفس شوقي وإنما كانت إرضاءً للجمهور»[٥].

---

(١) الرافعي، شوقي..، ص ٣٩٧، وانظر أيضاً، فضل، ظواهر أسلوبية، ص ٢١٦.

(٢) مظهر، إسماعيل، «حول حافظ وشوقي، المقتطف، ص ٥٤٩ - ٥٥٩، وانظر أيضاً فضل، ظواهر أسلوبية..، ص ٢١٠ - ٢١١.

(٣) عطوي، أحمد شوقي، ص ١٠٨.

(٤) الخطيب، شعرنا وشاعرنا، ص ٦١٤ - ٦١٥.

(٥) ضيف، شوقي شاعر العصر...، ص ٢١.

سوء التأليف في قصيـدة المسـاء لمطران خليل مطران

يعد مطران خليل مطران من شعراء مدرسة الإحياء الجديدة التي أخذت على عاتقها الانفكاك من التقليد للماضي، وإضفاء روح الجدة والأصالة على الشعر، بعد تخليصه من رواسب وقيود، كانت تعيق من حرية الشاعر في التعبير عن تجاربه الشخصية ومواقفه الذاتية. وبالتالي، فإن التأثر بالآداب الغربية، وبخاصة الشعر الرومانسي، أحد الروافد التي أمدت شعراء تلك الفترة برؤية مغايرة لما كان يسلكه الشعراء التقليديون. وقد كان الاهتمام بالطبيعة من أهم القضايا التي عالجها الشعر الرومانسي بشكل عام، كما كان الحب الموقدَ الذي يحترق وسط لهيبه الشاعر. ولذلك كانت هناك نقطة عبور مستمرة بين التيارين: الحب والطبيعة. ويذهب كثير من الباحثين إلى أن مطران قد حقق هذا التلاحم بين الاثنين، كما أنه أحد المجددين الذين تخلصت القصيدة العربية على يديه من التفكك والبعثرة اللذين طالما قيل إنهما من أشد عيوبها، وهم يتخذون من شعره، قصيدته المساء، كدليل على ذلك الترابط وهذه الوحدة. فهل حقق المطران كل ذلك أم أن في تلك الأقوال بعض مغالاة؟ لنستمع إلى إحسان عباس ومحمد يوسف، فهما يقولان في كتابهما «الشعر العربي في المهجر؛»وفي قصيدة مطران (المساء) لم يقف الانسجام بين الشاعر والطبيعة إلى حد مخاطبتها ككائن حي إنما استحال إلى اندماج تام واتحاد كامل بين الشاعر والطبيعة إذ أضفى مطران على الطبيعة مشاعره وهو عليل في مكس الإسكندرية فبدت حياله عين أسيفةً حزينة وأخذ يشكو الأيام ويقص على البحر حزنه وألمه فإذا هو ثاوٍ على

صخرة صماء كقلبه يرتطم بها الموج الثائر فيعلوها سقام نفسه، ويضيق صدر البحر على سعته كما يضيق صدره بما يحمل من هموم وغموم، وإذا الشمس تسعى إلى مصرعها عند الأصيل والأضواء تقبل عند الشفق على مأتم حزين، والسحاب مخضب بالدماء والغمام يهمي بالدموع الحمراء والشمس من شفق يسيل نضارة فوق العقيق على ذرى سوداء، وتعتبر هذه القصيدة مثالاً رائعاً من أمثلة شعر مطران في الطبيعة، فهي بناء واحد متماسك الأجزاء، وليست كالقصيدة التقليدية القديمة التي تضم أغراضاً مختلفة إنما تتناول موضوعاً واحداً بعينه هو المساء ولذلك لم تكن الأبيات مفككة كما هو الشأن في القصيدة القديمة، بل كل بيت له مكانه ولا يمكن أن يتقدم أو يتأخر أي بيت فيها لأنه جزء في كل، يلتصق ويلتحم بما قبله وبما بعده».

إن الرؤية الفاحصة التي لا تتعاطف مع المطران، لكونه عاش في فترة مبكرة من هذا العصر، بل ننظر للشعر على أنه شعر وتحكم بالجودة أو الضعف، سوف تتخطى تلك الأقوال، على أساس أنها أقوال عاطفية، غير نقدية، أو هي من النقد العاطفي الذي لا يرقى إلى مستوى النقد العلمي المتأمل، وهو نقد أنتج الكثير من مثل هذه الأطروحات، ويتحمل وزر التخلف الشعري الذي يعيشه الأدب العربي.

فإذا نظرنا إلى تأليف الخمسة الأبيات الأولى، فسنجد:

داء (مرض) = برحاء (بتعب) شفاء = صبوه

صبوه = متصابي (حب أو عشق الشباب) تعدى زمنه

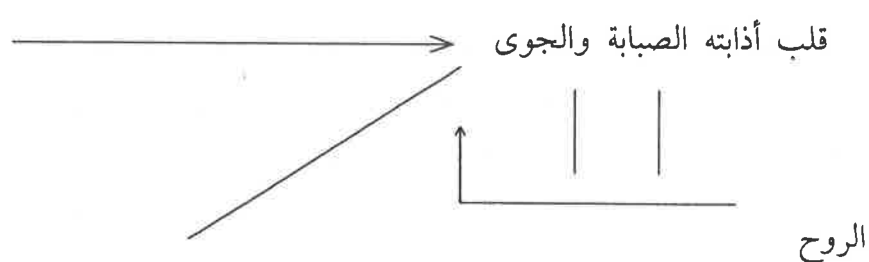
(يعالج مسألتين ـ الداء، الدواء)

ضعيف ضعيف

* نتيجة غير صحيحة لأن الداء...

الصبوه... قوتان

هائلتان

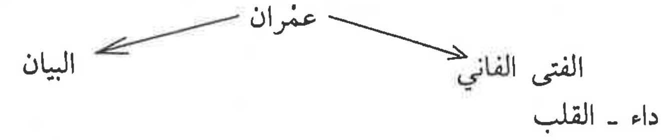


اضطراب في التعبير ومحاولة غلاله رثّت من الأدواء

لنثر الألفاظ، لأن الواقع أن القلب والروح واحد

العقل ما دخل العقل وقد تحكمت العاطفة في الشاعر، فبيّن أنه خضع كلية لها

هذا الذي: ـ خطاب مباشر لا يؤدي إلى مزج الانفعالات



داء ـ القلب

ليس له رابط ومقحم وهو يشبه البيت

العقل الذي بعده (فغدوت. . .). استنتاج

منطقي لا يؤثر في العملية الشعرية

أما الأبيات الخمسة الأخرى، فلا نجد فيها اختلافاً كبيراً عن سابقتها، ونحن لا نستفيد شيئاً من قوله: من أضلعي وحشاشتي وذكائي، فلقد فهمنا أن لديه:

قلب أذابته الصبابة والجوى وغلالة رثت من الأدواء

فما معنى التفصيل في كل ذلك، وأن لديه عمرين. وتبدو سيطرة العقل الثقيلة الوطأة على الشعر في قوله:

عمر الفتى الفاني وعمر مخلد ببيانه لولاك في الأحياء

إنه لم يستغل الانفعال الشعري، ليتجاوز به حدود الإدراك والمعقول، فقد أخضع نفسه للمنطق حتى راح يسجل عملية جبرية بسيطة جداً: $س^{١} + س^{١} = س^{٢}$، بل إن تلك العملية التافهة مختلة أيضاً، إذ هل لو أنصفته، كما يقول، فلن يخلد ببيانه؟ أي ألن يقول شعراً حين

يعيش حياته الطبيعية؟ إنه لا محالة سيقول شعراً في موضوع آخر، وقد تكون هي موضوعه من رؤية أخرى، وسيخلد بيانه، ولذلك فإن إجراءه الرياضي ذلك جاء من فتور ذهني. ويساعد هذا الفتور الذهني على إضفاء الجو المتكلِّف على القصيدة.

وإلى هنا، لا نخرج إلا بتقسيم يبيّن حالة مرضية جسمية أثرت على القوى الذهينة للشاعر، فانعكس تراخي العليل وإجهاده على محاولته قول الشعر، أما الناحية التخيلية الانفعالية، فمقتولة لا يشعر بها القارىء، ولكنه في الواقع، إنما يشعر بأن ما يقوله من شعر ليس إلا تلكؤات داء جسدي، وليس داءً قلبياً.

وهم يقولون: إن المطران خلق الوحدة في القصيدة، فأية وحدة هذه؟ إن العكس صحيح كل الصحة، فالأبيات الخمسة الأولى تحكي عن رجل عليل ثم يأتي التقسيم الجبري لتلك العلة، وإن المفروض في الوحدة أن تكون هنالك خيوط متواصلة متعاقبة، أما ما نشاهده في الخمسة الأبيات الأخرى، فهو انتقال غير مترابط؛ إنه مقطع تفسيري وجديد، فهل نعد هذه هي الوحدة؟ بالتأكيد لا، لأن التداخل والانسجام غير موجودين بين المقطعين، وذلك شيء طبيعي، لأن الانفعال مفقود، والمتحكم في كل ذلك هو العقل.

ولن نعد إيرده لـ «الكوكب، المورد، الزهرة» حديثاً عن موجودات الطبيعة، لأنه كلام عادي جداً، يقوله الرومانسي وغير الرومانسي. والأبيات التي فيها هذه الصور فيها شاعرية بينة، ولكن العقل يأتي بها على أساس مقدمات فنتائج. وإذا كان الكوكب يضل، فهل المورد لا يسقي؟ إن المورد ما دام مورداً، فلا بد أن يكون هنالك ماء، وما السراب الذي يتراءى قبالة المورد إلا انعكاس المورد نفسه، فإذا جاء الواردون، فسيجدون ماء، ولن يهلكوا بظمأ، كما يقول. وهكذا فإن الزهرة، إذا شمها الإنسان، فلماذا تميته، وقد أقدم على شمها، أليست هي زهرة جميلة، ولو كانت زهرة

سامة، لما أقدم «ناشقها» على فعل ذلك. وإذن فالعملية المنطقية غير سليمة قياسياً هنا أيضاً، والسبب بسيط جداً، وهو أن الشعر نابع من التحليل والتعليل، وليس من التحليق الشعري البعيد. وليس أدل على أن التفكير والتركيز هما اللذان يسيرانه، من قوله بعد ذلك:

نعم الضلالة حيث تؤنس مقلتي   أنوار تلك الطلعة الزهراء

عجيب أن يقول من قبل:

يا كوكبا من يهتدي بضيائه   يهديه طالع ضلة ورياء

ثم يأتي ليقول: نعم الضلالة! إنه اضطراب لا يُحتمل من شاعر كان يحب أن يرقى بمشاعره وانفعالاته إلى أجواء بعيدة كل البعد عن هذه الأغلال الشرطية.

ثم ماذا ستفيده «رشفة مكذوبة»، ما دام الماء وهما؟ ألن يعيش في عذاباته؟ وليس ذلك كناية عن الرضى، لأن الرشفة المكذوبة تدل على استمرار عدم الإنصاف. ونأتي إلى الزهرة، إنها الآن في روضة غناء، ولها «طيب»، وإذن فهي ليست زهرة موت، بل زهرة حياة، وإن ناشقها سيحصل على الحياة، فكيف يستويان؟ لو قيل: إنه يقصد نفسه فقط، لأصبح ذلك غير صحيح، لأن المفهوم من ترتيبه المنطقي هو العموم، ثم الخصوص. ونخلص بعد ذلك إلى أن هناك اضطراباً في المقطع الثالث بين العموم والخصوص، وتكون النتيجة أن البناء الشعري بناءٌ متهدم من أساسه.

وسنتجاوز الأبيات ١٨ ـ ٢٢، لأننا هنا في الإطار نفسه حيث تقع في شرط وجواب مع النتيجة نفسها، لأنه إذ يقول:

إن يشف هذ الجسم طيب هوائها

نتساءل لماذا لا:

أيلطف النيران طيب هواء؟

وإذا كان:

أو يمسك الحوباء حسن مقامها

فالسؤال نفسه أيضاً لماذا يكون: هل مسكة في البعد للحوباء؟

وعلى العموم، فلننتقل إلى حديثه عن الطبيعة في قوله:

شاك إلى البحر اضطراب خواطري ... فيجيبني برياحه الهوجاء
ثاو على صخر أصم وليت لي ... قلباً كهذي الصخرة الصماء
ينتابها موج كموج مكارهي ... ويفتها كالسقم في أعضائي
والبحر خفاق الجوانب ضائق ... كمداً كصدري ساعة الإمساء
تغشى البرية كدرة وكأنها ... صعدت إلى عينيّ من أحشائي
والأفق معتكر قريح جفنه ... يغضى على الغمرات والأقذاء

سنقول: إن هذه الأبيات أبيات في الطبيعة. فإذا كان المقصود بالطبيعة تعداد مظاهرها، مثل: البحر، الصخر، الموج، الأفق، فهذه مظاهر ليس غير، أدركها الشعراء العرب على مر عصورهم وعبروا عنها، إما إذا كان المقصود التوحد بالطبيعة، والاندماج في وجدانها، فهذا ما لم يتحقق للمطران؛ فالبحر يضطرب، كما تضطرب خواطر الشاعر، وكأن المسألة لا تعدو حذف أداة التشبيه، أي التشبيه البليغ، أو على أكثر تقدير استعارة تخيلية، ويبقى بعد ذلك البيت بمعزل عن بقية الأبيات، فكيف حقق المطران الوحدة، إذن؟ أما البيت الثاني، فلعله أوسع خطوة من الأول، لارتباطه بالبيت الذي بعده، ولكننا لم نعد التقريرية فيه، خاصة وقد جاء التمني فاصلاً بينه وبين البيت الذي بعده، فكأنه كلام دخيل عليه، إذ ليس له داع إطلاقاً. ثم يأتينا في البيت الذي بعده في تشبيه أمواج البحر بما يدور في داخله من هموم وآلام، ثم تشبيه تلك الهموم والآلام بالسقم في أعضائه، ونحن في الحالتين لم نخرج عن حدي التشبيه في البلاغة، إنما يظل التشبيه هو عنصر الخيال الأول السائد فيها، وسيادة التشبيه تعني أن الوعي له الغلبة في الصناعة الفنية. والشيء نفسه يقال عن البحر خفاق كصدري، وكذلك كدرة وكأنها...

أما البيت الأخير فيها: والأفق معتكر، فهو البيت الوحيد الذي انفلت

من بين أصابعه، ليحمل صورة متعددة الجوانب، متباعدة الظلال، ومع ذلك فإن خضوعه للعددية جعله وحدة مضافة إلى الوحدات السابقة: البحر، الصخر.. الخ، فلم يتغلف في صورة كلية للمنظر، بل جاء بارزاً في إحدى جوانب الصورة. وقد قضت هذه الأحدية على الكلية التي يُزعم أن المطران كان أحد روادها. ولعل قائلاً يقول: إننا أمام منظر للطبيعة عند غروب المساء على البحر، وهذا صحيح، ولكن هل هو الغروب، ثم يشع الغروب أحاسيس ووجداناً وأخيلة؟ أم هو الغروب الذي يفوقه وصف الليل لامرىء القيس، ووصف البركة للبحتري، وكثير من الشعر العربي القديم. بل قد يقول قائل: إن الشاعر حقق الوحدة في قصيدته، فلم يتحدث عن الأطلال والرحلة إلى غير ذلك من موضوعات، فهذه قصيدة واحدة؛ والسؤال هل معنى ذلك أنها في الحب، أي إلى البيت ٢٢، أم في المساء حتى آخر القصيدة؟ إن الذي لا ريب فيه أن القصيدة مقسمة، لا إلى وحدتين فحسب، بل إلى وحدات، كما رأينا، ولم تتلاحم تلاحماً يجعلها نسيجاً واحداً، وبناءً متشابكاً، بل إن الحديث عن المساء نفسه، كما اتضح لنا يأتي فكرة فكرة، فهل تحققت الوحدة أياً كانت؟ ولكي يتضح الأمر أكثر، فإن الأبيات التي يقول فيها:

يا للغروب وما به من عبرة ... للمستهام وعبرة للرائي
أو ليس نزعاً للنهار وصرعة ... للشمس بين مآتم الأضواء
أو ليس طمساً لليقين ومبحثاً ... للشك بين غلائل الظلماء
أو ليس محواً للوجود إلى مدى ... وإبادة لمعالم الأشياء
حتى يكون النور تجديداً لها ... ويكون شبه البعث تحود ذكاء

أية وحدة هنا؟ إنه حتى شعر المديح القديم لا يأتي بهذه الأحكام الملصقة بالقصيدة لصقاً! فما الرابطة النفسية والشعورية التي تربطها بالحديث السابق عن المساء؟ إنه يحدثنا عن الغروب، كما يشعر به أي إنسان عادي، فإذا كان هناك قد دلل على شيء من مشاعره، فهنا أمور يدركها أقل الناس

حظاً من ذكاء، بل إنه حتى التعبير اللفظي فيه تعبير لا يسمو إلى الشعر، إنه تعبير بسيط لرجل تفوق نوعاً ما في الإدراك ولكن الصورة بشكل عام تظل سطحية إلى حد كبير، كما تلعب التجزئة فيها دوراً هاماً، كما هو ملحوظ في تكرار «أو ليس».

وليس بعدُ في المقطع الأخير ما هو جدير بالتوقف، فما قيل عن سابقه يقال عنه، غير أن هناك ثلاثة أبيات، ربما يراها بعض الناس جزءاً من الشعر في الطبيعة، وهي قوله:

والشمس في شفق يسيل نضاره	فوق العقيق على ذرى سوداء
مرت خلال غمامتين تحدرا	وتقطرت كالدمعة الحمراء
فكأن آخر دمعة للكون قد	مزجت بآخر أدمعي لرثائي

لا بد أن نقول: إن هذه الصورة مبتورة عن مجمل الصورة في الغروب، فلقد كان حقها أن تأتي بعد البيت رقم ١٨: والأفق. . .»، ولكنها جاءت متأخرة، مما يعمق الشعور باختلال تلك الصورة، بل اختلال عملية النظم كلها على يديه. ونحن نتساءل: ما الجديد في هذه الصورة؟ فتشبيه الشفق بالذهب شائع معروف، وهكذا، فإن صورة «العقيق على ذرى سوداء» مربكة، وغير ذات دلالة، إلا توكيد احمرار الشفق مع إقبال الليل بظلامه، وهذا الارتباك في خلق الصورة يكشف لنا عن عجز الخيال عند مطران عن استلهام صور موحية. ويتجلى هذا الارتباك أكثر، إذا نظرنا إلى صورة غمامتين بينهما تلك الشمس. قد تعجب هذا الصورة أحداً ولكنها في حقيقتها صورة مصنوعة صناعة التقط لها الشاعر عناصرها التقاطاً، ولولا أنه قال: أنها تقطرت كما تتقطر الدمعة الحمراء من العين، مما جعلها تبدو ملفتة للنظر، لاستحالت الصورة إلى صورة مألوفة كالصور السابقة. وإن المتأمل لها، ليجد أن الشاعر يضع العناصر في ذهنه، ثم يلم شتاتها في قالب وزني، وبهذا تخرج الصورة عن مجال الإبداع، لتصبح أشبه بالنظم، إن لم تكن حقاً نظماً.

هذه رؤية عامة للقصيدة، أوضحت أن المطران لم ينفعل بالغروب، ولم يتفاعل معه؛ لقد أدرك التغيير، وعرف عيوب التقليد، ولكنه ظل محبوساً في الإطار الموروث فكراً وشعوراً، والحقيقة أنه سطحي التصوير، محدود الخيال، ويبدو أن ذلك كله هو جناية العقل عليه، أو بقول آخر جناية خضوعه للمحافظة والتقليد، فلم يشبع بروح التمرد والتحدي، بل تعكس قصيدته الرضا والاستسلام أو القناعة، حتى في الحب، ولو برشفة مكذوبة.

وللتدليل على أن المطران كان منصهراً في أصوات الماضي، تستدل بهذا البيت الذي يقول فيه:

هذا عتابك غير أني مخطئ   أيرام سعد في هوى حسناء

أليس هذا البيت هو صدى لبيت المتنبي القائل:

هذا عتابك إلا أنه مقة   قد ضمن الدر إلا أنه كلم

ثم قوله:

ولقد ذكرتك والنهار مودع   والقلب بين مهابة ورجاء

أليس هو صدى قول عنترة:

ولقد ذكرتك والرماح نواهل   مني وبيض الهند تقطر من دمي

بل إن قوله:

وخواطري تبدو تجاه نواظري   كلمى كدامية السحاب إزائي

هو صدى قول المتنبي:

تمر بك الأبطال كلمى هزيمة   وثغرك وضاح ووجهك وباسم

أما عن لغة القصيدة، فإنها كلها تقريباً من القاموس القديم، فلم تتحرر الكلمة على يديه من معناها المعجمي، لتدخل في حيز الانفعال

والتوهج، بل ظلت قاموسية حرفية، ضيقة الحدود. وليس أدل على ذلك من استخدامه لكلمات مثل: حوباء، ذكاء، ثم إن كلمتي «ناشقها» «نشقة» تدلان على تقيد حرفي نصي، يخرج الشعر من كونه شعراً، ويدخله في باب النظم المفتعل.

فهل يحسب المطران بعد ذلك مجدداً؟!.

«من رومانسيات إبراهيم نجا»

مع إطلالة القرن العشرين، ونتيجة لتشابه ظروف النشأة التي انطلق منها الشعر الرومانسي في أوروبة[١] وفي بعض البلاد العربية الواقعة على الطرف الآخر من البحر المتوسط، تلقف بعض الشعراء العرب هذا المذهب، واندفعوا وراء اتجاهاته، وكان للشعراء في المهاجر الأمريكية أثر كبير في إيصال مفاهيمه وأطروحاته إلى الأوساط العربية في هذه المجتمعات[٢]، ومما لا شك فيه أن الأثر الجبراني كان كبيراً جداً في تقبل هذا المذهب الجديد[٣]. ومن هنا، برع شعراء، لعبوا دوراً رئيسياً في تمثل النظرية الرومانسية وتطبيقها على أقدار متفاوتة في الخلق والإبداع، ومن أبرز هؤلاء الشعراء، جبران خليل جبران (ت ١٩٣١)، فوزي المعلوف، مطران خليل مطران، ثم أبو القاسم الشابي (ت ١٩٣٤)، وعبد الرحمن شكري.

ويبدو أن الرومانسية كما مثلتها «المواكب» لجبران، و «بساط الريح» للمعلوف، و «الطفل الشهيد» لمطران، و «هيكل الحياة الرحيب» للشابي،

(١) ڤان تيغم: الرومنطيقية، تر: بهيج شعبان بيروت ـ دار بيروت ١٩٥٦.
عبد الوهاب المسيري ومحمد علي زيد: مختارات من الشعر الرومانتيكي الإنجليزي، بيروت، مركز الطباعة الحديثة، ط: أولى ١٩٧٩.

(٢) محمد مصطفى هدارة: التجديد في شعر المهجر، دار الفكر العربي، ط. أولى ١٩٥٧ ص ٦٩ ـ ١٣٠.
إحسان عباس ومحمد يوسف نجم: الشعر العربي في المهجر، بيروت ـ دار صادر، ١٣٧٦ هـ/ ١٩٥٧ م، ص ٣٣ ـ ٣٥، ٢٦٠.

(٣) نبيل كرامة: جبران خليل جبران، بيروت، دار الرابطة الثقافية، ط: أولى ص ١١٣ ـ ١٢٦.

أصبحت تختفي تدريجياً، حتى بدأت مرحلة الشكل الجديد، واتخذ الشعر اتجاهات جديدة، كان أهمها اتجاه الواقعية الاجتماعية[١]، التي كانت بوادرها قوية في شعر ما قبل هذه الفترة، وبالذات على يد الشاعر العراقي الجواهري.

وإذا كانت الرومانسية في الشعر العربي، كمذهب تنظيري وتطبيقي، قد أصابت نجاحاً عند الشعراء السابقين، وبرزوا في الدراسات التي أقيمت حول هذا الاتجاه، فإن أحد الشعراء المصريين المتأخرين الذين شاركوا فيه مشاركة فعالة ظل طي النسيان، وهو إبراهيم محمد نجا الذي أفرزت قصيدته التي سنتطرق إليها سمات رومانسية عديدة، حين كان هذا المذهب يعاني من حتميات الزوال، بسبب المتغيرات التي طرأت على المنطقة العربية بأسرها، علماً بأن هناك فجوة غير قليلة تفصل بين شعراء الرومانسية المبدعين الأوائل وهذا الشاعر، الذي جاءت قصيدته، لتصهر الدوافع الرئيسية وراء الرومانسية العربية، وكما استطاع أن يحققها على قدر ما أوتي من موهبة وصناعة فنية.

كان الحب من أهم الموضوعات التي غلبت على شعر الرومانسيين وسيطرت على أذهانهم، وتوغلت أصداؤه في أغوار أنفسهم[٢]، وفي الشعر العربي، كما تكشف عنه قصيدة «حكاية عاشقين» للمطران. ومن المعروف أن الحب كان موضوعاً فاجعاً عند الشعراء العذريين[٣]، ولكنه يبدو عند الرومانسيين أحلاماً طيفية، تتأبى على الواقع، وتجنح إلى الهروب من

---

(١) رشيدة مهران: الواقعية واتجاهاتها في الشعر العربي، الإسكندرية، مط ـ الجيزة، ط: أولى ١٩٧٩، ص ٥٥ ـ ٧٥. وانظر، محمد مندور: الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى القاهرة ـ مط: نهضة مصر، (ب ـ ت) ص ٤٩ ـ ٩٠، الحلقة الثالثة، ١٩٧١، ص ١٣٦ ـ ١٤٨.

(٢) محمد غنيمي هلال، ليلى والمجنون (بيروت، دار العودة، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م) ص٣٩ ـ ٧٤.

(٣) محمد غنيمي هلال: الرومانتكية، بيروت ـ دار العودة ط ـ السادسة ١٩٨١، ص ١٨٣ ـ ١٩٤.

حتميته وماديته. ويعد وقوداً سريع الاشتعال يضاف إلى اللهب المنبعث من المواقد المتأججة في أعماق الشاعر الرومانسي. ولذلك فإن اتخاذ الصديقة أو الحبيبة،أو المرأة بشكل مطلق، لم يكن إلا إسقاطاً للأثقال التي تئن تحتها النفس المعذبة التي علقت بها هذه الأحمال، والتي ربما أوصلت بعضهم إلى حافة التخلص من الحياة نفسها. ومن الحب الرومانسي المحروم تجربة الشابي وجبران[1] ولذا لم يكن بدعاً أن تُلْمح القصيدة إلى حب دفين يكنه الشاعر، ولكن يبدو أن هذا الحب، ليس أمراً سهلاً، إنه أمر صعب، فيه عذاب ومعاناة، وهواجس، وأماني يصعب تحقيقها.

وبذلك نكتشف عنصراً أصيلاً في نفسية الرومانسي، وهو ذلك الفراغ النفسي، أو مركب النقص الذي يجري الرومانسي وراء إخفائه عن طريق اختلاق مبرر وهمي، ليس له في الحقيقة وجود. وإن هروبه من المجتمع، وانزواءه بعيداً عنه، بحيث أحل الطبيعة بجميع أشكالها محل المجتمع البشري، ليتعارض كلية مع اتخاذ المرأة رفيقة درب أو صديقة عمر، لأن المرأة من عناصر التولد والاجتماع، وهذا ما رفضه هو، فكيف يقبل عليه؟ ولكنه كان من ناحية أخرى، يرى أنه الرجل المثال، أما المرأة، في واقع الأمر بالنسبة إليه، فهي الطبيعة، وحيث إنه لم يجد بُدّاً من المرأة، فقد أسقط عليها مثالية الطبيعة؛ وهكذا، فإن المرأة حقيقة لم توجد في حياة الرومانسيين قط، وإنما كانوا يفتعلون الحب افتعالاً تعويضاً وإسقاطاً، فالمثالية التي رأوها ماثلة في أنفسهم اختلقوها في المرأة المثال، ولذلك كانت الفجائعية في أشعارهم فجائعية على المثالية في تصوراتهم التي ناحوا عليها، على أنها عدم في المرأة، وأشادوا بها على أنها وجود في الطبيعة. ولعل أبا القاسم الشابي كان ممثلاً صادقاً لهذا الواقع، ويذهب الظن خلافاً لكل المقولات عن حب أبي القاسم،

---

(١) محمد خليفة التليسي: الشابي وجبران، (طرابلس ـ ليبيا، ط: أولى ١٩٥٧)، ص ٥١ ـ ٦٦، ٦٦، ١٣٣، ١٥٦.

إلى أن أبا القاسم لم يعرف الحب على الإطلاق إلا مثالاً في الطبيعة، وأنه لم يعش التجربة ألبتة[1]. وهو الواقع الصادق نفسه على شاعرنا. يحدثنا عنه رجاء النقاش فيقول:

«وقد روى لي إبراهيم نجا قصة حبه لفدوى فإذا بهذه القصة لا تخرج عن أنه أحبها على البعد من خلال شعرها، وأنها أحبته على البعد من خلال شعره، وأنهما لم يلتقيا أبداً وجهاً لوجه، وإنما التقيا إذا صح التعبير «شعراً لشعر»، ويقول عنه أيضاً: «قال لي إبراهيم إن علاقته بفدوى قد بدأت حوالي سنة ١٩٤٨ وانتهت سنة ١٩٥١، وخلال فترة علاقته بفدوى لم يرها على الإطلاق ولم يلتق بها أبداً، وإنما اقتصرت علاقتهما على الرسائل المتبادلة»[2].

وإذ تتكشف لنا هذه الحقيقة، ندرك أنه بالإمكان الآن الولوج إلى القصيدة على أساس أن الشاعر شاعر رومانسية، ولعله كان آخر ورقة تذبل ساقطة من أوراقها، وذلك من أجل تبين أسلوب هذا المنهج في الشعر العربي بعد أن مهد له رواده الأوائل، وأصبحت ترجماته في متناول يد القراء العرب، قبل نظم قصيدتنا هذه، ولم يعد من المستغرب بعد أن يصبح أزهرياً لا يتقن لغة أجنبية، رومانسياً[3]، بل تصبح قصيدته هذه إحدى النماذج المبدعة في الاتجاه بشكل عام.

وإن اللافت للنظر هو عنوان القصيدة: «آلام شاعر». فقد أعلن فيها عن سر بلواه، إنها الآلام، فالشاعر لا يعيش جانباً من جوانب الحياة

---

(١) عمر فروخ، الشابي شاعر الحب والحياة، بيروت ـ ط ـ العلوم، ط ـ الثالثة ١٩٨٠، ص ٩٦ ـ ٩٧ ـ عبد اللطيف شرارة، الشابي، بيروت ـ دار بيروت، ١٤٠٢ هـ/ ١٩٨٢ م، ص ٢٠ ـ ٢١.

(٢) رجاء النقاش، صفحات مجهولة من الأدب العربي المعاصر، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط: أولى ١٩٧٦، ص ١٣٧، ١٤٦ ـ ١٤٧.

(٣) المصدر السابق، ص ١٣٩.

الأخرى، ولكنه يعيش الآلام فقط، وهذا تأكيد للجوانب المظلمة في هذه النفس الإنسانية الموحشة. الآلام وحدها هي الواجهة التي تصدم القارىء عندما يتناول أياً من قصائد شعر من هذا النوع. وتزداد الفاجعة عند هذه الفئة من الناس، لأنهم شعراء امتازوا عمن يشاطرهم هذه النظرة إلى الحياة بكونهم حساسين جداً، وذوي نفوس مرهفة إلى أبعد حد، ولذلك كان الشعور بالغربة عندهم أبعد عمقاً، وأشد اتساعاً.

وإضافة الآلام إلى الشاعر هي توحيد بينهما، بحيث يمكن تعميم مضمون هذا العنوان على ما تحتويه القصيدة بعد ذلك، وهذه الآلام على تعدد مصادرها ليست آلاماً عفوية، أو نتيجة لإحساس معاش فحسب، بل مؤسسة على أسس موضوعية ونظرية، تجعل الألم، والألم وحده، هو فلسفتها الذي تتمحور حوله كل المحاور.

وعلى أي حال، فيمكننا أن نقسم هذه القصيدة إلى وحدات، حسب اعتباراتها التي تتوزع فيها؛ فقد تبين من قراءتها أنها تتفرع إلى فترات رئيسية، أهمها:

الشكوى

وهي أنواع:

أ ـ الشكوى من هجر الحبيب ولا مبالاته: ـ

ففي الأبيات التالية يقول:

ألم يكفها أني تركت لها غدي ... وشيعت أمسي ثم ضيعت حاضري
ألم يكفها بأسي وحزني ولوعتي ... وضيعة أيامي ولوعة خاطري
فجاءت تعري روضتي من غصونها ... وتنثر فوق الأرض غض أزاهري
وتملأ لي كأسي من الهم والضنى ... فتفعل بي فعل السهاد بساهر

لم نتبين في هذه الأبيات العلاقة بين المحبين، فنحن لا نعرف كيف تكونت تلك العلاقة، كما أننا لا نعلم شيئاً عن سيرتها، إذ نقف بين

الماضي والحاضر والمستقبل، فالمستقبل كما، هو واضح، هو جماع هذه الآلام كلها: «تركت لها غدي،» أما الحاضر، فكما اعترف الشاعر، ليس بأحسن حال من المستقبل: «شيعت أمسي»، ولا يبدو لنا الماضي إلا حالكاً قاتماً: «ألم يكفها يأسي وحزني ولوعتي». فإذن، لم تكن هناك علاقة حميمة بين اثنين، فالآخر غائب في جميع الحالات، وإنما الحاضر هو الشاعر الذي يعيش العذاب المتأصل فيه، والنابع من ذاته. ويؤكد البيت الثاني تلك الحقيقة أصدق تأكيد، فهو لم يتعلق بذلك الوهم: «الحبيبة»، إلا كمخلص ومنقذ لما يعانيه هو نفسه، ولما يرزح تحته، خاصة في قوله: «وضيعة أيامي، ولوعة خاطري». فنفسيته كنفسية أي شاعر رومانسي، نفسية محطمة، مهزوزة، تعيش العذاب، وإن لم يكن هناك عذاب في الواقع.

فإذا لم يكن هناك حب مدرك ألبتة، فكيف تأتي الحبيبة، لتنتزع بقايا السعادة واللذة عنده؟ وها قد رأينا أنه لا روضة، ولا كأس في أيام عمره، وما الصورة التي طرحها عن تعرية الروضة وملأ الكأس بالهم إلا تأكيداً لمعاني البؤس والشقاء اللذين يغلفان نفسه التي تختلق هذه الأوضاع، لتبرير العجز الذي يسيطر عليه سيطرة خانقة للغاية.

الشكوى من الزمن

وإذا كان الرومانسي قد خلق له جواً كئيباً، افتعل فيه تجربة الحب افتعالاً، وعاش من دون مواقعة الواقع مع المرأة، حتى لو قدر له أن يلتقي بالمرأة، فإنه لمن الطبيعي ألا ينظر إلى الآخرين من أبناء جنسه إلا نظرة صد ونفور، لأنه في حقيقة الأمر، يُعلي من شأن نفسه، حتى يصبح جميع أولئك أقل منزلة منه، وهم، كما يتصور، لا يستطيعون فهمه، لأن قدراتهم الذهنية لا ترقى إلى مستوى قدراته الخاصة. ومن هنا كان التوحش والاغتراب عن المجتمع، ولكن ذلك التوحش والاغتراب لم يقابلهما إرادة وتصميم على تصريفهما من أجل الخلق والعطاء، وإنما قابلهما النواح والبكاء على المصير البائس الذي أوجده في وسط ذلك المجتمع الذي لم

يتفاهم، أو يتوافق معه. فالتوحش والاغتراب كانا نتيجة عجز، أو وهن نفسي في التفاعل مع المجتمع، إنه قصور من جانب الشاعر الرومانسي عن التكيف مع أبناء مجتمعه. ويبدو أن هذا لا يقصر ذلك على الرومانسي العربي، بل يعم كل من تبنى هذا الاتجاه منذ انطلاقاته الأولى[1].

وما يستدل على هذا من شعر شاعرنا قوله:

كفى ألماً بعدي عن الناس كلهم   وكثرة أعدائي وقلة ناصري

وما قيل عن عدم مصداقية علاقته بالمرأة، ينطبق هنا عن علاقته بالناس أيضاً، فالبحث عن الألم دائب مستمر عند الرومانسي. وها قد بين هذه الحقيقة الأكيدة في تلك العلاقة - إنها البعد - أي الغربة، فليس للشاعر صديق على الإطلاق، ولكن تلك الحقيقة مختلقة مفتعلة أيضاً، كما العلاقة بالمرأة، فهو إذ يستجيب لدواعي الغربة يصرح بأن له أعداءً كثيرين، ومن المحتم على هذا النحو أن يكون قليل النصير، والواقع أنه ليس له نصير على الإطلاق، لأن الصديق من الناس، وهو يقول: إنه ابتعد عن الناس كلهم. ومع ذلك، فالأمر واضح جداً، إذ إنه لا ينظر إلى الحياة إلا من جانبها المعتم، فهو يتصور أن له أعداءً كثيرين، وهو قول غير صحيح تماماً، لأن الأعداء يأتون نتيجة الاحتكاك بالحياة، وهو قد هرب منها عن الناس كلهم. إن الوضع لا يعدو تعميق الإحساس بالغربة والانزواء.

الشكوى من الزمن

يشكل الزمن بؤرة الإظلام الذي يحدق بالشاعر الرومانسي من كل جانب؛ فوجوده مرهون بالعصر الذي يعيشه، ولم تتأزم المشكلة النفسية عنده إلا لأنه يعاصر ظروفاً معينة، لم يجد بداً من الحياة في وسط أجوائها؛ فالمتغيرات العصرية السياسية والاجتماعية والاقتصادية كانت ذات وقع كبير على نفسيته، وهذه هي المواقف نفسها التي صاحبت نشأة الرومانسية

---

(١) هلال: الرومانتيكية، ص ٦٢ - ٦٥.

الغربية، بعد اجتياح المد الصناعي في كل من فرنسة وبريطانية وألمانية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وانطلاقاً من مبادىء الثورة الفرنسية ١٧٨٩ م[١]. وهي الأحداث التي ترددت أصداؤها عند شعراء المهاجر الأمريكية، حيث راح كثير من الحالمين بالحرية والمستقبل الأفضل، يفرون من مواطنهم الرازحة تحت وطأة الوجود التركي، ثم كان الإحساس بالاحتلال الأجني عميقاً في نفوسهم، وبالذات الاحتلال الفرنسي الذي جاءت قصيدة «إرادة الحياة» للشابي تعبيراً عن الشعور بالرفض لذلك الاحتلال[٢] وكانت الثورة العرابية في مصر سنة ١٨٨٢، ثم دعوات التحرر التي ترددت في مصر بنوع خاص مع تحركات سعد زغلول، ذات أثر كبير في إذكاء الشعور بالوطنية، الذي أخذ في النمو حتى قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، وهو الزمن الذي جاء بُعيد نشر هذه القصيدة. ويمكن أن نستدل من الحالة النفسية والشعورية التي عايشها الشاعر، كيف تردت الأوضاع العامة في مصر، لذا، لم يكن هناك بد من تفجر هذه الأوضاع. ولعل هذا يختصر لنا كل ما يكن أن يقال عن الدوافع وراء حركة ٢٣ يوليو، والتي كان شاعرنا يحترق في نار أجوائها. ولكنه كشاعر رومانسي، يلجأ إلى السلبية لا إلى الإيجابية، كان ينغلق على ذاته، ويجتر همومه، مسقطاً كل انفعالاته وهواجسه على شيء وهمي يستطيع أن يلقي عليه بكل فورانه، من دون أن يخشى ردة فعل من ذلك الخصم الوهمي - وهكذا كان الزمن هو العدو اللدود للشاعر، بل لكل شاعر رومانسي، يقول:

أكل حياتي لوعة وكآبة	وأحلام محروم وأوهام شاعر
أكل حياتي لهفة وصبابة	وآلام ظمآن وأحزان حائر

(١) المرجع السابق، ص ٣١ - ٤٠.

(٢) هدارة، التجديد. .، ص ١٠٠ - ١٠٧.
مهران، الواقعية. .، ص ٥٥ - ٧٤.
فروخ، الشابي. .، ص ٢٤١ - ٢٥٠.

ويقول:

آسى على دنيا سقتني حميمها وصبت على قلبي لهيب المجامر
فهمت أضاليل الحياة فعفتها كما عافها من قبل أهل البصائر

إنها أحلام محروم، وآلام ظمآن، وأحزان شاعر حائر، تلك هي كل حصيلته من الحياة، لأن الحقيقة تنحصر في كونه لا يعيش الحياة كما ينبغي، بل يعيش «أوهام شاعر». ولذا، فنحن لا نتوقع منه، ومن أمثاله، أن يكون ذا نشاط في المجتمع، بل على العكس،ربما أسهم الجميع في تكريس الإحباط والتخاذل، مهما قيل عن رغبتهم في التغيير والبناء.

الوحدة والتشرد

تتداخل الحلقات في القضية الرومانسية تداخلاً قوياً، بحيث تصعب التفرقة بينها، أو عزلها الواحدة، عن الأخرى، وهي على العموم تنطلق من منطلقات واحدة، هي الخيبة والشعور بالتراجع أمام مواجهة الواقع النفسي المرير الذي يكبل كل قواه الذهنية، بحيث أصبحت الإرادة شبه مشلولة عند هؤلاء الشعراء، وليس أدل على هذه المعاناة القاسية من الانطوائية والعزلة اللتين فرضهما الشاعر على نفسه، هروباً من مجتمعه، بحيث استحال المجتمع عنده قطيعاً من الذئاب الكاسرة التي لا ترحم حتى الجريح من بينها كما هو الشائع عنها، ولذا عج معجم الرومانسيين بمفردات مشحونة بالعدوانية ضد المجتمع، وكان عالم الطبيعة هو البديل الموضوعي لعالم الناس. وطبيعي أن يحس الشاعر المنهزم هذا الإحساس أمام أفراد مجتمعه، وهو يحلم بعالم الأمن والهدوء، حيث تغذي الطبيعة خيالاته وتصوراته في عالم اللاشعور، أنه في انطلاقته، فاراً من أمام هذا المجتمع المتوحش في نظره، الذي لا يتركه يهدأ في عزلته، بل يلاحقه ويتعقب خطواته، وها قد رأينا من قبل أن شاعرنا يعبر عن فزعه من هذا المجتمع بقوله: «كثرة أعدائي وقلة ناصري». وعلى أساس من هذا الرعب الذي يمتلك عليه حواسه، لا نسمع إلا عبارات عصابية، ملؤها النفور وتوجس الشر في كل

خطوة يخطوها. إن كل ذلك هو إفرازات المجتمع بكل مؤسساته، حيث ترسبت المخاوف في وجدانه، فتقبلها وعيه حتى غدت تتحكم في مصيره وسيرة حياته. وإذا كان الشعراء الرومانسيون جميعاً يتفقون، دون استثناء، على هذا المحور، فإن شاعرنا قد عبر عنه تعبيراً صادقاً، بحيث نرى فيه صورة كل رومانسي عانى من شقاء المجتمع وأمراض العصر. ولقد جاشت قصيدته بلحظات تأزم نفسي، مبعثه القلق والاضطراب والتعثر في القدرة على الاقتحام والإقدام. نراه يقول بكل انفعال:

ويرجع كل الناس نحو ديارهم وأمضي شريداً مستطار المشاعر

إذن، هما موقفان متضادان، ولنلاحظ الجمع في: «كل الناس»، مقابل ياء المتكلم في: «أمضي»؛ فالأول يعكس الطمأنينة والرضى عند الناس، أما الثاني، فيعكس شعور الوحدة والغربة عند الشاعر، ولا يكفي هذا وحده، بل إن حس الشعور بالوحدة والغربة يزداد عمقاً، حين يعود الناس إلى ديارهم، حيث يلاقون الاستقرار والأمن، في حين أنه لا موطن له ولا أهل، وبينما يرجع الناس دون هم وغم، كما يدل على ذلك الفعل «يرجع»، يحمل الفعل «أمضي» معاني المضاء والسرعة، وقد كان المفروض أن تنقلب الحال، لأن هؤلاء عائدون إلى شيء محبب إلى نفوسهم، فهم شديدو الحرص عليه، ولكن الطمأنينة في نفوسهم تجعلهم يرجعون بكل هدوء وسكينة. وتتعاقب (الأحوال) لتكثف معنى السرعة، فنجد: «شريداً» و «مستطار المشاعر». فالتشرد هو الذي يحاصر الشاعر، من دون أن يبدو له بريق أمل في هدوء واستقرار، وهو بالإضافة إلى كل ذلك: «مستطار المشاعر»، ولنا أن نتصور حالة إنسان لا تتحرك مشاعره فحسب، بل إنها تستطار، أما فاعلها، فهو مندرج في فاعل الفعل الذي جاء منه اسم المفعول: «مستطار»، حيث يمكن أن تنسب له كل الدواعي المشار إليها سابقاً.

وبديهي أننا حين نلتقي بمثل هذه الحال عند أي من الشعراء

الرومانسيين، لا نتوقع أن يتوقف الشاعر عند هذا الحد بل إنه يندفع اندفاعات بعيدة في التعبير عن مأساته وقضيته الخانقة، وكأنه حين يعبر عن ذلك، ينفّس عن نفسه هذه الحمم الداخلية التي تعتلج في ظلمات نفسه، ويبين لنا مدى الذهول الذي يصاحبه، وهو يواجه هذه المأساة، ومن هنا يقول:

أهيم على وجهي كأني مطارد من الدهر أوجان على كل سائر

وهو تأكيد لمعنى الضياع والتشرد اللذين جاءا في البيت السابق، وهو هنا أيضاً يؤكد المعنيين اللذين أشرنا إليهما من قبل وهما: الزمن ـ الناس. فهو هنا لا يستطيع أن يحدد مصدر العدوانية التي يعيشها، ولذا فهو هائم على وجهه، يلاحقه خصماه اللدودان، فإذا كان سابقاً «شريداً» و «مستطار المشاعر»، يعيش حالة عصابية قلقة، فهو هنا يحس أن الدهر يطارده، ولذا فليس له سبيل إلى النجاة، لأن قوة الزمن القاهرة الغالبة أصبحت تتبعه بعنف، إنها عملية مطاردة بين قوي متسلط، وضعيف منهزم. أما الأمر الآخر، فهو هذا الإحساس الغريب بأنه مرتكب جرماً، وهو إحساس شديد الوطأة، لأنه يضاعف الإحساس بالمطاردة، فالمجرم دائماً في حالة توجس وترقب، تعمل فيه الهواجس عملها، خاصة وأن الجناية ليست واقعة على مصدر معروف، وإنما هي جناية على كل سائر، وهنا يتضاعف الإحساس بالجرم الداخلي، لأن السائر لم يرتكب ما يستحق الجناية عليه، ولكنه الخوف الذي يفترس الشاعر ويعيق قدرته على التفكير.

وبعد هذا الموقف الضعيف من جانب الشاعر تجاه الناس والحياة بعامة، نأتي إلى تضخيم الأنا والتركيز على الذات، لأن الرومانسي لا ينظر إلا إلى داخله، ولا يدرك إلا ما يعتمل في نفسه، وتجَذَّر في أعماقه. وكلما تعمق الإحساس بالأنا، أصبحت صورة الرومانسي أكثر انبهاراً وإثارة. وهكذا، تتوالى التداعيات عنده، حتى لا يدع شيئاً دون أن يفضي به، فهو يقول:

أنا الشارد الهيمان عفت إقامتي وسرت كطيف شارد الخطو نافر
أنا الشارب الظمآن تهتز أكؤسي بدمع المآسي لا بخمر المعاصر
أنا الشاعر السأمان حطمت معزفي وأصغيت في يأس لبوم المغاور

إن كل لفظة في الأبيات السابقة تشهد على صدق المقولة: إن الرومانسي منهزم لا مقدام، وسلبي لا إيجابي، ومتردد غير فاعل ولا مؤثر فيما حوله. فالبيت الأول يبين عدم الاستقرار الذي يحياه، أما البيتان الآخران، فعلى الرغم من السعادة الظاهرة التي تبدو في إشارته إلى الكؤوس والمعازف في الماضي، فإنه أمر غير حقيقي، لأنه في الواقع لم يعش تلك الحالات، ولم تتغلغل إلى مسارب نفسه، وإن ما يحياه هو: «دمع المآسي» و «بوم المغاور» لأنه كان كذلك دائماً.

الليل والأطياف

هكذا نصل وبشكل عفوي إلى الملاذ الأخير المتوقع أن يلجأ إليه الشاعر الرومانسي، فالحديث عن الليل، يستأثر باهتمام معظم الرومانسيين، وليس مستغرباً أبداً أن يتخذ هؤلاء الليل مخبأ لأوجاعهم وأتراحهم، ينوحون في جوفه، ويتأوهون في داخله. فقد رأينا شاعرنا، وهو يصب لعناته على الحياة والأحياء وتثور في رؤياه تخيلات وهواجس، تجعله يصرخ قائلاً:

كفى ألماً أن أترك اليوم ظامئاً أفتش عن نبع من الماء زاخر

وإذا كان طريداً شريداً في النهار، تتجهم له الحياة، ويبادلها التجهم بقنوط وسوداوية، أشد مما تفرزه مصادمات الحياة اليومية، فإنه ـ وهو الذي يعاني من ظمأ نفسي، خلق جرحاً غائراً في أعماقه، وما زال يلح إلحاحاً شديداً على ربط الألم بالظمأ ـ وهو لن يجد ذلك النبع في النهار، لأنه أعجز عن مواجهة البشر، لما يتطلبه ذلك من تسلط وتمكن، لا تحتمله أعصابه المرهفة، ونظرته لعلاقة الإنسان بأخيه الإنسان. أما حين يهدأ الناس، ويسدل الليل ستاره على مشاحناتهم وبغضائهم، وصراعاتهم اليومية

العادية والافتراسية، فإنه سيخلد إلى نفسه، وسوف يطل على الدنيا، ليتأمل في حقيقة الكون والوجود. فالليل، إذن هو المتنفس الوحيد الذي يمكن للرومانسي أن يتنفس عبره، ويحكي عن همومه وأحزانه، وهو المقر الأخير الذي يمكن أن يفضي في جنباته بما يعتلج في داخله، ويستحوذ على مشاعره. ولكن هذه الثقة النسبية في الليل تُعد ثقة غير طبيعية، لأن مَنْ جاء إليه مخلوق محطم ذاتياً، يأتي إليه، وهو منهك القوى، منهار الأعصاب، ولذلك، فإن لجوئه إليه لا يخلق سروراً وانشراحاً، ولكن توجعات وأنات وإسقاطات لكل ما يعلق بالنفس من آلام. ولذا نسمعه يقول:

تمر على قلبي الليالي كأنها   مواكب أشباح سرت في مقابر

فالليل حين يأتي، لا يأتي بالإفراح، بل إنه ثقيل على قلب الشاعر، وتبدو وطأته في ذلك الربط بين الليالي وأشباح الموتى. فليس في الليل ناس يتصورهم أعداء له ولكنه في الوقت نفسه، لا يجلب له السعادة التي ينشدها، بل ينقله إلى الموت. لأن ذلك الليل لا ينسيه الماضي، بل ينقل إليه معه كل ذكرياته الأليمة، فيتجدد في نفسه الجرح الذي لم يزل مندملاً: (شارد ـ هيمان ـ ظمآن ـ سأمان). وإذا كان هو كذلك، كما تؤكده افتتاحية الأبيات بـ «أنا. . .»، فكيف يكون غير ذلك؟ وهكذا، لا يدرك بصيص أمل أو سعادة قط، وإنما كل تأكيداته تنصب على معاني السلب والفناء.

الليل والأطياف

إذا هدأ الليل الرهيب أثارني   وذكرني عهد الليالي الغوابر

فالليل، إذن، يختلف عن النهار، في كونه يحقق للشاعر رغباته في الفرار والنأي عن المجتمع، فهو يلجأ لليل، فتثور ذكرياته الماضية، وهو ليل ليس عادياً، بل ليل فاجع مرعب. ولن يخدعنا بقوله: «ذكريات عهد الليالي الغوابر». فالليالي كلها سواء، قديمها وجديدها، لأن الحالة الشعورية

واحدة لم تتغير، والليل المفزع الآن هو الليالي الغوابر نفسها برعبها واشمئزازها، لأنه قرر سابقاً أن: «كل حياتي لوعة وكآبة». والكآبة ليست وليدة الساعة، وإنما هي حالة نفسية، ونتاج لماضٍ طويل، صاحبه منذ ابتدأ يعي الحياة، ويفسر كنه الوجود. فلقد اسودت الليالي في عينيه، وخنق الماضي مداركه، وما وصف الليالي بـ «الغوابر» إلا تعميقاً لإحساسه بذلك الظلام الحالك الذي يتجّرع غصاته. فالليل عنده، وعند كل الرومانسيين سواء، ليل عابس متهجم.

ومن هنا، فلا غرابة أن تنقلب الأحلام والأماني في الليل إلى كوابيس جاثمة على صدره، وإلى مرئيات مخيفة. وهكذا، يمتد خيط الكآبة والسوداوية إلى جوف الليل، لنرى تعادل الليل والنهار في حقيقة كونهما مظهراً من مظاهر الطبيعة ليس غير، فلا تبدل في النفسية، ولا هدوء في الذهنية، وإنما هو القلق يعصر أعصابه ويشعل أوارها، فإذا كان النهار يكشف بنوره عن عيوب الحياة، فالليل بظلامه يثير الفزع والرعب، وإذا كان الناس أعداء للشاعر في حيويتهم ونشاطهم، فهنالك في ظلمة الليل الأشباح والأرواح والأطياف. عالم كله خوف ورهبة، وأمامنا قطعة من القصيدة تعبر عن عالم الليل، وقد أفرز فيها الشاعر جميع عاهات نفسه، حتى غدت صادقة أبلغ صدق عن هوس الرومانسي وقلة حيلته، يقول بعد البيت السابق:

فمرت على قلبي طيوف كثيرة ... تُطَوِّف حولي في الدجى كالسواحر
على ثغرها الذاوي شكاية حائر ... وفي وجهها الباكي كآبة عاثر
وفي قلبها الشاكي جراح كثيرة ... تنوح نواح الريح تحت الدياجر
وفي مقليتها أدمع خلت أنها ... سوافر سر كن غير سوافر
عرفتك لا بالعين فالعين لا ترى ... بها صور من عالم غير ظاهر
ولكن بتحنان الفؤاد وخفقه ... وهزة روحي واختلاج مشاعري
وهمس جرى في مهجتي فسمعته ... وإن كان أخفى من طيوف عوابر

وهنا يعترضنا معجم شعري رومانسي مكثف، يجمع الخصال الفريدة للرومانسية، ويفشي دواخلها، فهذه الأطياف ليست مبعث سرور وابتهاج لأنها تعيد إلى الشاعر صوراً كانت ذات يوم باسمة، بل هي أطياف يائسة عابسة، لأنها في الحقيقة، صور لماضٍ هو والحاضر سواء، ولو كانت عكس ذلك، لرأينا أملاً يتدفق من بين ألفاظها، ولكنها لا يمكن أن تغير من طبيعتها التي جبلت عليها، أو بالأحرى أن النفس التي تخلقها نفس مريضة خجلى، ولعلنا لا نبعد عن الصواب إذا قلنا: إن البيت الذي يقول فيه:

على ثغرها الذاوي شكاية حائر وفي وجهها الباكي كآبة عاثر

هي الصورة نفسها لقائل البيت السابق: «أهيم على وجهي...». فكل الصور الطيفية ليست إلا صوراً لنفسية صاحبها الشاكي الباكي. ولقد كان صادقاً كل الصدق حين قال: «عرفتك يا أطياف عمري»، فهي ليست أطياف لمحبوبة أخفق في وصالها، وإنما هي أطياف لعمره، أي لمراحل حياته المختلفة؛ وهذا ما يؤكد أن الشاعر يعاني من الخوف، وقد شكل الخوف لديه عقدة نفسية، صاحبته طوال حياته. وإذا كان الشعراء الرومانسيون جميعهم ذواتاً مختلفة بحكم تكوينهم البشري، فإنهم يتحلقون حول هذه العقدة، ولذا، كانوا يبحثون عن ملجأ لهم أحياناً في «الغاب»، كما عند جبران، وأحياناً في الريف كما عند المطران[1]، وأحياناً كثيرة في الليل، كما عند هذا الشاعر. ويكشف البيت الأخير من تلك المقطوعة عن مدى الوسوسة التي خالطته، فهو يصيخ السمع إلى حوار داخلي بينه وبين نفسه، متمثلاً في حالة يقظة، صوراً يقشعر لها البدن، لما أسبغ عليها من قتامة، وأنطقها بالعويل. وبذلك يكون شاعرنا في هذه اللحظات قد قارب مرحلة «الانفصام»، ولعله كان سبب موته.

---

(١) عباس: الشعر العربي..، ص ٧١ ـ ٨٧.
جمال الدين الرمادي، خليل مطران ـ شاعر الأقطار العربية، (مصر ـ دار المعارف، د ـ ت) ص١٣٥ ـ ١٣٦.

وحين تتأكد لنا هذه الحقيقة، فإننا لن نعبأ تماماً بتساؤلاته الاستنكارية بعد ذلك، عن كون تلك الأطياف: نعيماً ـ فرحة ـ بهجة، وكون قلبه قد غنّى بها، لأن كل ذلك كان أحلام يقظة سرعان، ما تتلاشى، ليحل محلها الواقع المرير، واقع القلق والكآبة، فهو لم يعش قط أياً من تلك الأحلام، ولم يدرك أبعادها، وإنما عاش يشعر بالعزلة والوحدة والارتياب. وليس أدل على قوة إحباطه في ماضيه وحاضره من قوله:

وما أنا إلا عابر لم يتح له   من العمر إلا ما يتاح لعابر
أسير وما أدري وأرنو وما أرى   وأصبو وما ألقى ولست بصابر

فلا نجد إلا انهياراً نفسياً، لا يحقق أدنى مستوى من مستويات السعادة والرجاء، فالنتيجة سلبية مهما كانت الجهود، ولذلك يقرر قائلاً:

أظل حزين النفس يرتادني الأسى   وتقذفني البلوى إلى كل غائر

ومن اللافت للنظر في هذه القصيدة، تمشياً مع دوافعها النفسية، أنها تشير إلى نهاية محتمة: هي اللاجدوى، بل إنها تشير إلى الكارثة، كما قال في الشطر الثاني من البيت السابق. إنه يشير إلى «كل غائر». وتكاد جميع الألفاظ والمعاني في القصيدة تدعم هذه الحقيقة، حقيقة الهرب نحو المجهول، حيث يترقب هناك وقوع الكارثة، وليس أدل على ذلك من الإخبار عن نفسه بأنه، كما يقول:

وعشت كأني ضارب في مفازة   على ظمأ مر وخوف مخامر

لقد وصل إلى مرحلة الحتمية والاستسلام للأمر الواقع، دون أن يبذل عناء في محاولة التخلص منهما والانفلات من قيودهما، وبذلك نصل إلى مصادرة مؤلمة حين يقول: ـ

أفر من الآلام علي أضلها   ومن أين والآلام جند المقادر؟

فمحاولة فراره وهروبه لن تجدي فتيلاً، لأن آلامه قدر مقدر من الله لأنه: ـ

قضى الله أن أحيا بدنياي حائراً   كأني لحن فر من ناي زامر

ولعله بهذا التبرير يجد لنفسه مخرجاً من اعترافاته المتوالية بأنه كما قال: «أهيم على وجهي» ـ أي الهرب والفرار، واستمرار المطاردة والملاحقة ـ إنه القلق العنيف ينبعث من كهوف نفسه الموحشة. وربما كان هنا تخبط في قضية القضاء والقدر، أو النظرة الدينية للأحداث، لأن الإيمان بذلك لا يجلب الزعزعة النفسية والاندحار، بل الاستقرار النفسي والرضا بالمصير، من دون هذا العويل والنواح. ولكنها قضية من قضايا الشعر الرومانسي في الأدب العربي بالذات، وخصوصاً عند الشعراء المسلمين، لأنهم يعيشون، وفي ضمائرهم موادعة دينية، وقناعة بوجود الخالق جل وعلا، ولكنهم في الوقت نفسه يصطدمون بالتناقضات في مجتمعاتهم، فتنفجر في أفئدتهم الآلام، لتنصب في الأخير ثورة داخلية ضد المجتمع والحياة. ولعل أقرب مثال على صدق ذلك، الشاعر الشابي[1].

الموت

كل شيء مصيره للزوال، وكل كائن على سطح هذه الأرض يفكر في لحظة أو أخرى بالنهاية المحتومة التي سيواجهها. ولكن فكرة الموت حينما تساور الإنسان العادي هي غير الاختلاط أو الهلوسة التي تتسرب إلى نفوس الشعراء الرومانسيين، فتضاعف بؤسهم وشقاءهم، وتقمع آمالاهم وتطلعاتهم، فيتحول كل ذلك إلى ردة فعل صاخبة ضد الوجود كله، ولا يبقى لديهم إلا انتظار لحظة مفارقة هذا الكون الذي ألصقوا به كل التهم والشتائم، وينهارون، تحترق نفوسهم، وتفنى أفئدتهم في مهاوي الأبدية والفناء. ففكرة الموت الجاثمة على صدورهم، والقابعة في عقولهم، تقودهم طوعاً ورضى إلى ساعتهم الأخيرة. وبذلك يتحول الوجود إلى اللاوجود، وتصبح الحياة والعدم يشدهما رباط واحد. وليس غريباً بعد أن يستعجل بعضهم يومه الموعود، فيقدم على وضع نهاية خاصة به. والواقع أن

---

(١) التليسي، الشابي...، ص٤٢ ـ ٤٣.

شخصية تنغلق دونها جميع الدوائر، وتتقاطع حولها جميع الخطوط، هي شخصية عدمية، مختلة، خاصة حين تتحول التصورات إلى أفكار ومبادىء تنغرس في النفس انغراساً، وتتداخل تداخلاً عن قناعة واعتقاد. فكما رأينا هناك الحب الوهمي، أو الحب المحكوم عليه بالإخفاق قبل أن يولدا أصلاً، وهناك الوحدة والتشرد، أو اتصال الهرب والفرار، وهناك الليل والطيوف، وهي في حد ذاتها رموز فناء وعدم بالنسبة للشاعر الرومانسي، مهما تظاهر بالوداعة والتلطف معه، ومع كل ذلك يكون الموت نهاية المطاف، أو بمعنى آخر أكثر دقة أن الشاعر ابتدأ رحلته للموت لا للحياة، وهو يلهث مسرعاً نحو ملاقات ذلك الشبح المرعب، شبح الموت، حتى إنه لا يلتفت لغير نداء الموت ـ الموت. ألم يقل:

وأصغيت في يأس لبوم المغاور

ها هو يصم أذنيه عن نداء الحياة، فيقول: «حطمت معزفي»، ومع أننا ندرك أنه لا معزف لديه أصلاً، وإنما هو يغالط نفسه، ليكسب رضاها، ويغالطنا محاولاً كسب عطفنا، فإنه سائر، كما عبر كثيراً، تتردد في مسامعه صرخات عالية تقول:

أفكر في عمري الذي ضاع مثلما	تضيع على الآفاق آهات زاخر
أفكر في قلبي الذي لم أجد له	أنيساً ولم أظفر له بمسامر
أفكر في حظي فإني لم أجد	مثيلاً له بين الجدود العواثر

الأفكار هي الأفكار لم تتغير، تعود بين الفينة والفينة، فكلما هدأت حيناً عادت تلح عليه في البروز ثانية، توخزه وخزات حادة، فتطفو على السطح، حاملة كل التشنجات والانفعالات المتوترة، فإذا بنا أمام:

حب وهمي في:

قلبي الذي لم أجد له أنيساً	ولم أظفر له بمسامر

وحدة وتشرد في:

حظي لم أجد له	مثيلاً له بين الجدود والعواثر

وأما في البيت الأول من الأبيات الثلاثة، فنجد؛

الليل/ الموت:

عـــمـــري الـــــذي ضـــاع

ويتمنى الشاعر الموت، منذ أن وعى الشاعر سر الحياة ومعنى الوجود، ومن هذا المنطلق اليائس ترتفع المناحة في وجدانه، ويعلو صوته قائلاً:

ألا ليتني ميت فيهدأ خافقي وترسب آلامي وترسو خواطري

وينعم جسمي بالتراب فطالما أضرت به أشواك تلك الأزاهر

وكلما أمعنا النظر في القصيدة، ازددنا ثقة في أنه لا ينتظر إلا الموت. فلقد أصبح الموت أمنية، وأصبحت الحياة «أشواك.. الأزاهر». كما يتأكد لنا أنه يحث الخطى نحو ذلك المصير، فيهتف هتافاً متحشرجاً:

تعال فؤادي حسبنا اليأس مغنما وهيا نجرّب حظنا في المقابر

وهكذا، تتوحد الرؤيا ـ رؤياه السابقة: «تمر على قلبي الليالي كأنها مواكب أشباح سرت في مقابر»، وهذا الزجر العنيف لذلك القلب البائس: «هيا نجرب حظنا في المقابر». فلا معنى للحياة على الإطلاق. ولا رجاء في البقاء، وإنما التقرير النهائي، والفكرة المقنعة تماما بالنسبة إليه، هي.

آسى على دنيا سقتني حميمها وصبت على قلبي لهيب المجامر

فلا نعيم، ولا مغنم، وإنما هو حميم يحرق بلهبه المشتعل روحه المضطربة، وقلبه المحطم، فيخرج من الدنيا متشحاً بوشاح الحزن والألم، وهو قوله:

سأخرج منها ما قضيت لبانتي ولا نلت أوطاري ولا قر طائري

ملاحظات فنية

وعلاوة على هذا، فإن مضمون هذه القصيدة يكشف، كما أشرنا، عن حب دفين يكنه الشاعر لمحبوبة، لم يحظ بلقائها، ولكن يبدو أنه قد أحبها

عبر الأثير. ولناأن نسأل: هل هذه المحبوبة موجودة في الواقع؟ أو أنها من صنع خياله؟؟ لقد أغنانا عن الإجابة عن هذا السؤال أحد الدارسين المعاصرين، فقد كشف لن عن شخصية هذه المحبوبة سابقاً.

هذا من ناحية المضمون، أما من الناحية الشكلية، فإن بناء القصيدة مؤسس على نقطة بداية متجهة نحو نهاية موضوعة سلفاً هي: الحياة ـ الموت. ولهذا لاحظنا الأفعال والصفات تتمحور حول الركض، من دون تركيز، ولقد كان الشاعر يستقطب التعبير عن ذلك الركض بقوله «أهيم على وجهي». ثم تصادفنا ألفاظ المغاور ـ المقابر ـ غائر ـ الخ، لتشكل لنا نقطة النهاية المحددة لذلك الركض العشوائي. ولقد أثر الانفعال المصاحب لعملية الركض على تركيب القصيدة، فجعلها ثورة داخلية، وتمرداً نفسياً، يحرم صاحبهما التأمل والتركيز في غير تلك الجوانب السلبية من الحياة.

وعلى هذا النحو، تأتي لغة الشاعر لغة انفعالية، تتشح بوشاح الجهامة والاكفهرار والعبوس، فلا ترقي إلى التأنق اللفظي عند المطران، ولا إلى الصقل الجميل عند أبي ريشة، ولا تلامس شفافية لغة جبران، ثم هي كذلك لا تماثل غنائية شعر الشابي على الرغم من تماثلهما في النياحة والبكاء، وهي وإن تماثلت نوعاً ما مع لغة عبد الرحمن شكري[1] فإن الصناعة الفنية عند الأخير أرقى وأكثر تعقيداً من شاعرنا، ومع كل ذلك، فإنه حافظ على لغة وأسلوب لم يتعثرا لم يخرج عن إطار أولئك جميعاً في أنهم جميعاً يصدرون من مصدر واحد هو الرومانسية.

وتظل لغته، فوق كل ذلك، ترف حزناً وتنتفض ألماً، فاللفظة عنده قطرة دمع محروم، ودقة قلب خائف. إنها أنين ونحيب صادران من أتون متقد يحرق ذاته بذاته. وحيث إن هذه اللغة قد خضعت لفكرة واحدة عن

(١) مندور: الشعر المصري..، الحلقة الأولى، ص ٩١ ـ ١١٩ إيليا الحاوي: الرومنسية في الشعر العربي والغربي، (بيروت ـ مؤسسة خليفة للطباعة) ط، أولى ١٩٨٠، ص ٢٢٣ ـ ٢٦٤.

الحياة، تلم جميع تشعباتها، فإن هذا هو الذي جعل مثل هذا الشعر رومانسياً في الأدب العربي الحديث. ولكم تحدث الشعراء القدامى عن الليل والطيف والوحدة والتشرد وغيرها من الموضوعات التي طرقتها الرومانسية. ،إلا أن خضوعها خضوعاً جبرياً، حسب تقنين خاص هو الذي يفرق هذا الشعر عن سواه، قبل اطلاع الشعراء العرب على شعر الرومانسية، ونظرياته.

ومع أن القصيدة قد حافظت على خط سيرها المرسوم لها سلفاً في اللاوعي ومخزون الذاكرة، فإنها كأية قصيدة رومانسية تميل إلى الطول، وهو أمر طبيعي، لأن الموجه وراء إنشائها ليس الوعي والتصور، وإنما الانفعال والانفلات من قبضة اللاشعور، في حالة يقظة، إنها شبيهة بأحلام اليقظة منها بالشعر ذي الأبعاد الفنية الجمالية. ويصاحب تطويل القصيدة استجابة للعاطفة الجانحة والقلق المتوتر، ما يصاحب أمثالها من قصور واضطراب خاصة حين تقترب من نهايتها، فلقد انتهت القصيدة بشكل طبيعي عند البيت رقم ٥٦ في قوله:

وهل نافعي أن أبصر الآل لامعاً   وأترك ظمآناً صريع الهواجر

والحق يقال: إن استمرار قصيدة في وحدة فنية موضوعية حتى هذا البيت يدل على مقدرة شعرية فائقة، خاصة إذا كان الصراع النفسي هو الذي يقودها، ولكن إضافة الأبيات ٥٧ ـ ٦٢ لها، يدل على الوهن والتباطؤ اللذين أدركا الشاعر، وقطعا أنفاسه، فجاءت غثة، ركيكة، لا داعي لها، ولا تمت إلى جو القصيدة بسبب، وهي قوله:

لعمرك ما في العمر خير إذا خلا

ونحن لا نتوقع من شعر ترعرع في الانفعال، وتكيف في أوساطه أن يلعب فيه الخيال دوراً رئيساً، وإذا ما صادفتنا بعض الصور فيه، فهي صور غير محكمة النسيج، ولا متينة البناء. وإنما هي لقطات قد تبدو بارعة، وعلى العموم، فهي لا تهبط، ولا تسف، وتظل في إطار الانفعال، وهي

ميزة حققها الشعراء الرومانسيون بعد أن أعتقوا الشعر من البلادة الذهنية، والجمود اللفظي عند من سبقهم من الشعراء. ومن هنا، فنحن نجد هذا الرسم الماثل له، وهو يناجي الأطياف الشاحبة، في التعبيرات المباشرة التي تدل على حركات تائهة سريعة، ثم في إبراز أحوال النفس في جيشانها ونشيجها، وإن كنا في الوقت نفسه، نجد شيئاً من الفن في قوله: «... كأني لحن فر من ناي زاهر».

وعلى العموم، فإنها، مثلها مثل غيرها من أشعار الرومانسيين، تكتسب من الفن الخالص روحه، وتقصر عن أن تبلغ مداه. وخاتمة القول: إنه إذا كان جبران خليل جبران، الأب الروحي للرومانسية، فإن إبراهيم محمد ناجي، كما يبدو من قصيدته هذه وغيرها، معلم بارز من معالم الرومانسية العربية في عصر احتضارها؟

تلك كانت دراسة نقدية لهده المطولة من شعر إبراهيم محمد نجا، وإذا كان علينا أن نقارن دوماً بين الاتجاه المعاصر في دراسه الشعر العربي، فإن هناك دراسة مستوفاة عن هذا الشاعر هي:

محمد أحمد سلامة، شعر إبراهيم محمد نجا (القاهرة: مطبعة الأمانة، ط أولى، ١٤١١هـ/ ١٩٩١م).

وهي دراسة تتبع النموذج المحتذى حتى الآن في مثل هذه الأعمال، والعجيب ألا تتضمن هذه الدراسة أي إشارة إلى هذه القصيدة التي حللناها، مع أنها من عيون شعر نجا.

إبراهيم ناجي

خواطـر الغـروب

لعل مما يحتاج إلى إعادة النظر في قيمنا النقدية، أن فهمنا لطبيعة الشعر لا تتجاوز الوزن القافية، فأي كلام يأتي في هذه القوالب نطلق عليه اسم الشعر، ونسمي صاحبه شاعراً. وهكذا تكدست عندنا الأوراق المدبّج فيها هذا الكلام، وتراكمت لدينا المؤلفات التي تحمل بين طباعتها هذه الأشعار مما نعرفه بـ «الديوان». وتزداد الحيرة والدهشة حين نعدد الأسماء، لنجد قوائم بالشعراء، نقلبها الواحدة بعد الأخرى، فلا ننتهي من تعدادها. أما المحنة الكبرى، فهذه المعاناة التي نجرد لها أنفسنا فندرس هذا الإنتاج ضمن الدراسات الأدبية النقدية، ونكرر ما بدأه ذلك القائل بما يردده قائلون آخرون في صف طويل لا ينتهي، وأجيال تتعاقب يأخذ اللاحق منها ما جنى السابق، وأخيراً قد تلتف الحلقات وتتداخل، بحيث يصبح الناقد والأديب صورة أخرى من هذا الشاعر أو ذاك، وقد لا نخرج إلا بمزيد من المعاناة والشقاء الذي تكون نتيجته ضياع الجهد والمال.

فمن هذه الأشعار قصيدة خواطر الغروب، لإبراهيم ناجي، ولن نستعرض الدراسات التي دارت حولها، ولكن سنشير إلى الدراسة المطولة التي قدمها شكري عياد في كتابه «مدخل إلى علم الأسلوب».

تبدأ القصيدة بإخبارنا أن الشاعر وقف بجانب البحر وقت الغروب ـ مساءً، وأن ذلك كان دأبه: كما يكشف عن ترابط نفسي عميق بينه وبين البحر، «كم أطلت الوقوف والإصغاء». فالتكرار على هذا النحو يدل على أزمة نفسية خانقة، ومن ناحية أخرى يدل على روح الانطواء والوحشة التي

يعيشها ناجي، حيث اعتاد ارتياد البحر في هذا الوقت، ثم تترابط بقية الأبيات في بيان هذه الوشائج المتداخلة بينه وبين الطبيعة. مبينة عن تلك الحالة النفسية: «وجعلت النسيم زاداً لروحي»، «مر بي عطرها فأسكر نفسي..»، وعن تلك الروح المعذبة: «إذ سئمت الحياة والأحياء».

ثم يمضي في محاورته للبحر، ليقول: إنهما يمثلان قطبين متباعدين لا يلتقيان «نحن لسنا سواء»، فأنا عنصر زائل من عناصر الحياة الفانية الخاضعة للظروف الحياتية المختلفة: «نحن حرب الليالي، فرقتنا وصيرتنا هباءً»، أما أنت فـ «باقٍ»، «عاتٍ»، وهنا تتكشف جوانب أخرى من تفكير ناجي، إنها النظرة الوجودية للحياة، وهي نظرة ترى الخلود في الطبيعة، وفناء الإنسان مطارداً باللاجدوى والعدمية: «نحن كالزبد الذاهب يعلو حيناً ويمضي جفاء»، ثم سيطرة النزعة الرومانسية عليه، وهي النزعة التي تحاول أن تنغرس في الطبيعة وأن تجد فيها ملاذاً أخيراً من هذا الشقاء المصاحب للإنسان في محل أطوار حياته: «إليك يممت وجهي»، «ابتغى عندك التأسي»، وإضافة إلى ذلك، فإن الرومانسي الذي يجد نفسه، ابناً للطبيعة وجزءاً منها يعاني من قلق فكري يهز معتقداته الدينية الخاصة التي نشأ عليها. وتصبح المأساة أشد وطأة لمن نشأ في الإسلام، حيث يبدو أن استيعاب رومانسي مثل ناجي للفكرة الأوروبية استيعاباً عاماً، لم تُتح فيه له فرصة الغوص على التراث الثقافي والحضاري للشاعر الرومانسي في الغرب. وهذا ما عبر عنه ناجي بالشك. «تركتنا وخلفك ليل شك/ أبدي». إذن فهو محاصر جسدياً بـ «ظلمة خرساء» وفكرياً بـ «ليل شك أبدي»، ونفسياً بـ «الحياة والأحياء». وتكون النتيجة انهمار الدموع كناية عن الحزن والأسى على عبثية الوجود.

وإذا قسنا هذه المضامين الفكرية بأبيات القصيدة الخمسة عشرة، وجدنا أن المضامين تفوق القصيدة زخماً وعطاء، إذ إن كل فكرة منها تتطلب تعبيراً أكثر اتساعاً وأبعد تفصيلاً وتنسيقاً، إلا أنها هنا مرصوصة رصاً

في أبيات متداخلة تأتي هنا، ثم تنتقل هناك، لتعود كرتها الأولى مرة أخرى، مما جعل القصيدة تتحول إلى خلاصة فكرية لما توصل إليه ناجي من مواقف. وهكذا خرجت عن أن تكون شعراً يعكس تواترات نفسية، إلى قصيدة تعكس توترات فكرية لم يستطع فيها ناجي أن يناغم بين الحالَين. وإلى جانب ذلك فقد خرج حتى على المفهوم الرومانسي للشعر حيث تتردد أصداء المناحة النفسية والصرخات الفكرية، فيأتي شعر كئيب حزين ينشج نشيجا وهو يذرف الدموع.

وهكذا أدت هذه السيطرة الفكرية على مسار القصيدة إلى تعامل مع الشعر تعاملاً خارجياً، فجاءت الأبيات خالية من العاطفة والحيوية، بل هي سرد لتلك الحقائق النفسية والفكرية في قوالب لغوية، سرداً يخلو من تصوير وإبداع. إنه سرد نثري لأقوال موزونة مقفاة. وقد أضافت قافية الهمزة المفتوحة ثقلاً إلى ثقل البحر الخفيف الذي صيغت فيه. ويتبين لنا أن ناجياً كان صانعاً للشعر هنا، ولم يكن منفعلاً به، واضح هذا من اضطراره إلى استخدام «إذا» في قوله: «قلت للبحر إذا وقفت مساءاً»، وإذا هنا شرطية ظرفية، ولكن الشرط فقد معناه في إخباره في شطر البيت نفسه بأنه كان يطيل الوقوف، والظاهر أنه كان يريد استعمال «إذ» وليس «إذا». أما الملاحظة الأخرى في هذه الصناعة، فهي لجوؤه أيضاً إلى تسهيل الهمزة في «الإصغاء» بدلاً من جعلها همزة قطع (على عكس ما هو مثبت في حاشية القصيدة)، وذلك حفاظاً على «نغمة القافية».

وعلى الرغم من ذلك، فإنه لم يخل أيضاً من تناقض، فالأبيات من أولها إلى آخرها ذات خلفية نفسية قلقة مهمومة، أي إنها ليست فرحة مقبلة على الحياة، بل شخصية مهزومة تجد في البعد عن الناس والاختفاء عنهم النجاة والسلامة، أي إنها أيضاً لم تكن قبل ذلك بزمن، أي قبل حدوث تكرار المجيء إلى البحر، شخصية فرحة، بل كانت رواسب ذلك الحزن غائرة في وجدانه، ولكنه يأتي ليقول: «وما عرفت البكاء». فهو يحاول أن

يصور لنا أن بكاء وليد هذه اللحظات، مع أنه في الواقع غير ذلك، ولعل هذا أيضاً مما اضطره إليه الوصول إلى القافية.

وأخيراً، فهذه المواقف التي جاءت في لغة غير إيقاعية، ليست مواقف فكرية جدلية. بل هي إما إخبارات وصفية ساذجة، وإما تساؤلات سطحية غير فلسفية، إنها مواقف تأثرية انتزاعية غير متعمقة في الفكر والثقافة.

هذه هي الرؤية النقدية لهذا القول، الذي عده صاحبه شعراً، واجتمع النقاد على أنه «قصيدة».

وحتى تستبين الرؤية أكثر عليك بقراءة كتاب شفيع السيد «تجارب في نقد الشعر» (القاهرة: مطبعة البلاغ ط٢، ١٩٩٠م)، فقد قدم كتابه بمقدمات طويلة عن نقد الشعر، وكان يلح على الدراسة البنائية للشعر، وشاء أن يختار أنموذجاً لهذا التطبيق دراسة نقدية أسلوبية لشكري عياد من كتابه «مدخل إلى علم الأسلوب»: (الرياض، ط أولى ١٩٨٢م). وشفيع وعياد يريان - كما سواهما - أن هذه قصيدة، وبهذا يقدمانها على أنها مثال شعري.

وعلى هذا الأساس درس عياد القصيدة دراسة نقدية أسلوبية، كما قدم لها شفيع في كتابه.

وعندما ننظر في هذا التحليل نجد عياداً يتحول بالنقد إلى ميدان علم النفس، فما إن وقعت يده على مقالة نورمان هولاند، حول اللاوعي في الأدب، حتى استنتج؛ «أن في هذه القصيدة حزمة انفعالية ترجح في منشئها إلى المرحلة الفميَّة في حياة الطفل». ص١٩٠. وبعد ذلك يعود، فيقول: «إن في هذه الصور «نواة» ترجع إلى تجارب الطفولة الأولى، ولكن هذه النواة تكتسي بمعان كثيرة نسجت حولها من تجارب الحياة الاجتماعية. ص١٩٣. أي»: إنه ينحو الآن نحو التسير الاجتماعي (كما قال، ص١٩٥). وعند إجراء التطبيق البنائي، كما شاء أن يستشهد به شفيع، ويطبقه عياد، نجد حديثاً عن الضمائر، أي البناء النحوي، ص١٩٤ - ١٩٥.

وبعد هذا تتساءل: أين هذا التطبيق النقدي الأسلوبي. حدثنا شكري في الصفحات الأولى ١٨٤ ـ ١٩٠، عن مدلول العنوان «خواطر الغروب»، و «البحر» باعتباره محور الدراسة، فكان حديثاً تعليمياً استدعائياً، لم نخرج منه إلا بعناء.

وإذا كان هذا هو موقف النقد المعاصر، فأين ـ إذن ـ تكون نهاية المطاف؟

من ديوان طاهر زمخشري

طاهر زمخشري في ديوانه «على الضفاف»

عناوين القصائد

١ ـ لبيك «قصيدة دينية».

٢ ـ موطني «قصيدة في الحنين إلى الوطن».

٣ ـ على ضفاف. يقول في مقدمتها «لقيت من الأخوان في الأيام التي قضيتها على الضفاف للاستشفاء أصدقاء».

٤ ـ حبي «شكوى من الدهر».

٥ ـ مغرب العام «شكوى».

٦ ـ زفرة «شكوى».

٧ ـ الحمد لله «قصيدة دينية».

٩ ـ بلادي «وطنية».

١٠ ـ الشباب تمجيد للشباب «رومانسية».

١١ ـ تغريده «رومانسية».

١٢ ـ حنين «إخوانيات».

١٣ ـ في مصعد هيلتون «غزل».

١٤ ـ ذات الرداء الأحمر «غزل».

١٥ ـ سارقة العطر «غزل».

يمثل طاهر زمخشري الجيل الأول من شعراء المملكة.

عناوين القصائد

١ - تعبر عن رغبة مكبوتة في النفس، والتعبير المباشر عنها.

٢ - التعبير عن الحالة النفسية كما هي. مثل «مغرب العام». «البرتقال» فمثلاً يريد أن يحدثنا طاهر زمخشري عن صورة البرتقالة. إذاً لن نتعب أنفسنا في التفكير، وستقفز البرتقالة في أذهاننا، بحيث نجد الكلمة كما هي في قصيدته، وكذلك قصيدته «إلى أخي سرحان»، يقول في مقدمتها، تعزية له في ابنته «مزنة» التي اختارها الله وهي في ريعان صباها تغمدها الله برحمته وغفرانه. ومن المهم جداً أن نجد تعليقاً لهؤلاء الشعراء على قصائدهم، فهم كثيراً ما يفعلون ذلك، نجد أن أخاً اسمه سرحان، وأن القصيدة تعزية، وأنها في «مزنة اختارها الله وهي في ريعان صباها سيحدثنا أنها كانت صغيرة السن، وتغمدها الله بغفرانه، سيدعو لها الله بالمغفرة.

ويقول **وكلنا أنتَ** نستهمي ببارقة فلا نُسِحُّ بغير الحزن والكَلِمِ

كلنا أنت: نقول في الكلام العادي: كلنا لها. ويذكر اسم مزنة، فيقول: «فمزن لمّا تزل صدّاحة النغمِ».

أي إنها حية لم تمت عند بارئها.

«اختارها الله في ظل بارئنا» فالكلام
الذي يعلق به يجعله شعراً

إن من طبيعة طاهر زمخشري أن يقرب النظم إلى الموضوع.

الفرق بين قول الشعر وقول النظم.

قول الشعر: تلقائي، وتعبير ويبرز فيه انفعال.

نظم الشعر: تركيب وصياغة، محاولة رصف ألفاظ.

دراسة فنية

عنوان القصيدة «إلى الربوة».

ربوتي: يخاطب الربوة.

الدراسة الفنية لشعر طاهر زمخشري، كما يتمثل في قصيدته إلى الربوة.

أ ـ صيغة الامتلاك (الملكية) «ربوتي».

ب ـ الحديث عن النفس، وعن ماضٍ يصوره لنا جميلاً.

١ ـ ربوتي الغناء إن طافت بك الذكرى فبوحي بالذي مرّ وكانا

الألفاظ المتعلقة ببعضها.

توصف الربوة بأنها ذات خضرة وزهور (غناء)، فجاءت هنا الروضة الغناء، إن الجديد في تعبير طاهر زمخشري هو التشخيص «يجعل الأشياء أشخاصاً» أو «هو إبراز المعنى في شخص».

فنجده يتحدث عن الشيء، ثم يشخصه. هنا ندخل مع طاهر زمخشري في الرومانسية، أي «استخدام الألفاظ ذات الدلالات الخيالية، وحشد مفردات كثيرة، ومعانٍ مختلفة. بوحي: كلمة ذات إيحاء، فالبوح له إيحاء. وهو شيء مكتوم في الصدر، نجده لم يقل تكلمي، أو قولي، أو انطقي، وإنما استخدم لفظاً له إيحاء «بوحي»، فمعناها بوح بشيء مكتوم في القلب، ويريد أن يفضي به.

استخدم الكلمة حسب ما رآها هو.

٢ ـ واعزفي في غلس الليل نشيداً يقرع الصمت بأصداء لغانا

الصورة الأولى: في البيت الأول أنها أنثى تبوح.

الصورة الثانية: أنها عازفة قيثارة. أي إن هناك شخوصاً متعددة النشيد، تشخيص لشخص آخر يقرع الباب.

هنا تجميع صور مشتتة مشخصة، تدل دائماً على البعيد والمغلق (الظلام).

٣ ـ وإذا عـاد لـك الـرجـع حـزينـاً   لا تـبـالـي فـهـو يـسـتـدنـي خـطـانـا

نلاحظ الشيء البعيد والمغلق والحزين. وهو يختار الأشياء البعيدة والمغلقة، لأنها تدل على الحزن. فجعل (الرجع) هنا إنساناً حزيناً، فهذه الصورة المشخصة تحاول أن تشخص شخصاً آخر.

٤ ـ لنمدّ الليلة القمراء بالبهجة   تـجـلـوهـا فـتـزهـو بـرآنـا

إنه رجل يحاول أن يحشد المشخصات، حتى تختلط بالمجسمات، ولا بدّ أن يقع في التناقض، ذلك أن البيت الأول أدخلنا مع الشاعر في ذكرى ماضيه، حتى تصورنا أن الربوة لا بدّ أن تكون جرداء.

لقد أدخلنا في ماضٍ جميل، مقابل حاضرٍ كئيب، ندخل وبسرعة في بهجة وسرور. إذاً نستطيع أن نقول: إن طاهر زمخشري يجمع الألفاظ والصور، ثم يخلط بينها حتى يقع في التناقض. المهم عنده أن يعدد الصور ويأتي بالألفاظ التي لا تعبر عن أحاسيس صادقة، وإنما تدل على معان نحسبها جديدة.

إنه تجميع صور يحسبها جديدة. وهو لا يلجأ إلى أدوات التصوير المعروفة كالتشبيه والاستعارة، وإنما يذهب إلى ما يحسبه جديداً، وهو التشخيص على طريقة الرومانسيين العرب.

إن الذي ساعد طاهر زمخشري على التحكم في التعبير هو ألفته لأوزانٍ اعتادها وتدرب عليها، مثلاً خاصة ذات التفعيلة «فاعلاتن».

فهذه القصيدة، من بحر الرمل، وله قصائد كثيرة من بحر الخفيف.

وهكذا يحاول طاهر زمخشري أن يقنعنا بأنه يأتي بجديد، فيعتمد على الصورة، بدلاً من التقرير أو الخطاب المباشر.

نلاحظ أن هذه المقطوعة تتكون من أربعة أبيات ذات قافية موحدة، ورغبة منه في التجديد وضع ما يشبه الفاصلة بين ما يأتي من أبيات، مع

أنها في القافية نفسها، ولكنه لم يتقيد بعددالأبيات في هذه التكملة، ففاق عددها تلك الأربعة الأبيات، يقول.

ـ واضحكى للفجر فالفجر يواتيك بـأحـلـى مـا تـمـنّـى خـافـقـانـا

الفجر هنا وفق طريقته التشخيصية.

الرابية تضحك، والفجر يواتي، ثم يعدد الأفعال: يختال، ينعش، يلف الأفق يوشي الجبل، يطوي خجلاً، يواري قطع الليل، وقطع الليل تعمي بالمتاهات المكان، ثم ضياء الفجر يعانق السفح ويستشرف حمانا مثوانا ويمدُّ خيوط النور، وكل ذلك في حشد غير متجانس للصور.

ومع ذلك، فإن هذه الطريقة في تصيّد الصور، التي ينتزع بعضها من بعض تقع في التقريرية فيقول:

ـ فهي لا تعدو انفعالات لحبٍ إنْ طـويـنـاه مـع الأمـس طـوانـا
ـ ومع الذكرى سيحيا ويناغينا ونـشـدوا كـلـمـا الـشـوق دعـانـا
ـ فـإذا الأمـس كـمـا كـانـا ولا زال يـواتـيـنـا بـأفـراح هـوانـا

نجد في الأبيات السابقة أسلوباً يقرب مما يتداوله الناس في أحاديثهم اليومية، فأين تلك الصور التي تستبدل هذا التقرير بها؟

هذا كلام ليس فيه تلك الصور والمفردات.

إننا ندرك أن طاهراً المتمكن من التفعيلة «فاعلاتن»، يحاول أن يقنعنا أنه يركب الكلام وفقاً لهذه التفعيلة، وهذا واضح فيما قرأناه من أبيات.

وفي قوله تحديداً:

فـإذا الأمـس كـمـا كـانـا ولا زال يـواتـيـنـا بـأفـراح هـوانـا
///٥/٥///٥/٥/٥ //٥/٥/ //٥/٥/٥/٥ //٥/٥///٥

حتى إنه اضطر إلى المجيء بفاعلاتن غير مخبونة (ناولازا).

وكان بالإمكان أن يأتي بها (ن ولازا): فعلاتن.

بل إن الصحيح هو هذا الخبن أو حذف الألف، لأنه أعاد الضمير في (كان) إلى الذكرى والشوق، ثم عاد وأرجع الضمير في قوله: يواتينا إلى الأمس.

وهذا يدلنا على شدة إعمال العقل في النظم.

ومن ثم، فرغبة طاهر زمخشري في التجديد جعلته يزين فراغات أبياته بالفواصل، كما عمد إلى تقسيم القصيدة إلى قسمين: ١ـ ٢.

وبهذه الطريقة نتنهي من القسم الأول.

وواضح من أواخر الجزء الأول من القصيدة، أن طاهراً ابتدأ يعجز عن مواصلة ما بدأ به أولاً.

فقد كانت الربوة مشخصة، تبدو حيّة موحية، لكن النسيج الشعري يبهت في يده فيلجأ إلى التقرير.

وعندما ينتقل إلى الجزء الثاني، نجد الربوة الحية المشخصة تتحول إلى:

ربوتي الصماء إن أنطقك التاريخ قولي كان ملتاعاً يداري

ويسترسل في الأحاديث عن نفسه مزاوجاً بين الذاتية والموضوعية، مثل قوله:

كان بالعزلة مفتوناً يناجي في حواشي الليل أطراف النهار

نجد هنا التجسيم في حواشي الليل، وربما التشخيص في «العزلة مفتوناً»، أي إن العزلة غدت امرأة فتن بها.

ويأتي بأربعة أبيات مختلفة القافية عن سابقتها.

ويضعف نفسه الشعري، فلا يستطيع التحكم في قافيته ووزنه المسيطر عليه، ويرغب في التجديد، فيأتي بثلاث تفعيلات.

شبح يسكب ألحاناً عذابا
ويناغيه فيستحلي العذابا

ويوغل في التجديد فيترك الروي: النون ـ الراء ـ الباء، ويأتي بالهمزة في ثلاث تفعيلات هي:

ثم لما طلع الفجر وضاء
قال يستهزىء هياعم مساء

بل هو لا يكتفي هنا بإيراد تفعيلة، وإنما يأتي بمجزوء فاعلاتن، وهو «فعلان»، ويلجأ إلى الفصل بين هذه الأبيات وما سيأتي بعدها بعلامات فاصلة كما فعل في السابق، ويعود إلى التفعيلات التامة ذات روي الهمزة المكسورة.

ربوتي الصماء إن مرت بك الأيام قولي كان مرمى للشقاء

ونجد التشخيص في قوله:

ـ والدجا مدّ حواشيه بكهف سقفه ضم أفانين البلاء
ـ إن تلوى صاحت الزفرة في الصدر فناحت من تصاريف القضاء
ـ بعد أن كانت على الآلام أستاراً ترامت في المدى رجع غناء

وبعد ذلك ينتقل إلى تقسيم آخر بقافية أخرى نونية. إننا نستطيع الآن أن نقول:

إن طاهراً لا يرى إلاّ الظلمة (المغلق)، ولكن هذه الظلمة أو هذا المغلق فيما تنافر مع الصور، فالصور تعكس الإشراق والنور، وتستطيع أن تعد معجم الشاعر في: ذكرى ـ ظلمه ـ ليل ـ جبل ـ كهف ـ زفرة ـ شجو ـ آلام.

والتشخيص لديه في: ضحك ـ عزف ـ مد ـ ضم ـ غناء ـ نغني.

إلى آخر هذه المفردات التي لا تشعرنا بأنها نابعة من معاناة شاعرية، وإنما من تجميع لألفاظ مصنفة سابقاً.

معجم طاهر زمخشري في «سعدى»

ينقسم معجم طاهر زمخشري إلى قسمين:

أ ـ الأسماء

الليل ـ الدجى البدر ـ الظلمة ـ النهر ـ الجدول ـ الورد.

ب ـ الأفعال

يترقرق ـ يفوح ـ يغرد ـ يناغي.

ففي قصيدته «سُعدى» حاول أن يجعل تفوقاً خيالياً بين «سعدى»، أو أجزاء الطبيعة المولع بها طاهر زمخشري.

فقد حشد ما خطر بباله من عناصر في صور تشخيصية كعادته: الورد ـ البدر ـ الغصن ـ الجدول ـ الطير ـ الظلام ـ النور ـ الروض.

وذلك من خلال الأفعال: سرق ـ توارى ـ ترقرق ـ يعبر ـ راح ـ ينشي.

ولكنه مع ذلك يختتم الأبيات على قلتها بالبيت التقريري:

ـ قلت يا من يا ترى تخطر في الروض فقالوا ومن يا ترى غير سعدى

لقد وقع طاهر عندما تحرر من استخدام اليقظة في نظم الشعر في الخطأ العروضي، فأضاف الواو واختل الوزن.

إن طاهراً في الحقيقة ليس شاعراً مطبوعاً، وإنما هو رجل يحاول أن يؤلف كلاماً نعده شعراً.

بل إن طاهراً الذي جعل صاحبته «سعدى» تفوق الطبيعة، عندما قال مثلاً.

ـ وإذا الجدول الذي ترقرق عذباً   لم يعد للرواء يصلح وردا

أي إن الجدول ليس شيئاً إزاء ماء «سُعدى».

ولكن لِمَ ليس الروض أيضاً؟

يقول:

ـ وإذا الروض ينشا بالأغاريد   ويذكى بين الأضالع وجدا

إذ المفروض أن تفوق سعدى الروض أيضاً، فتجعل لها جواً آخر، ولكنه عاد كما قلنا: وجاء بها تخطر في الروض، فانعدمت المساواة أو انعدم التفوق.

نجد أيضاً أن طاهراً رجل يعيش مع الخيال، فلا واقع عنده ولا معاناة في التجربة بل لا صدق فنياً عنده، فقصائده تحمل يمكن اختصارها في عنوان لإحدى قصائده «مع الأطياف».

لقد زعم كثيراً أن طاهراً ينتمي إلى الشعراء الرومانسيين، وهذا سوء فهم للرومانسية.

إن **الرومانسية** باختصار هي: الحلم، والاندماج تلقائياً في الطبيعة.

أي التوحد مع الطبيعة. فأين طاهر من هذا؟

ذلك أن هناك انفصالاً بين طاهر وهذين المبدأين، إنه إنما يحشد ويجمع، إن مقارنة طاهر زمخشري بأي من الشعراء المعدودين بالرومانسية كالشابي مقارنة ساذجة.

فالشابي يمثل مرحلة أو صورة من صور الرومانسية على حقيقتها، أما طاهر، فرجل متصنع.

إن الرومانسي شاعر متمزق ذاتياً، هارب إلى الطبيعة مع آلامه وأحزانه، فهل نعد طاهراً زمخشرياً رومانسياً عندما يقول:

- وأناغي النجوم إن ضمني الليل وقيثار صبوتي نجواها
- والترانيم هينمات الأحاسيس بما في خواطري عن وفاها

أليس هنا معجمه: أناغي - النجوم - الليل - قيثار - الأحاسيس، وكل ذلك في قالب التفعيلة (فاعلاتن)، سيما في بحر الخفيف.

إن طاهراً على عكس مما يقال عنه، لا يعاني من اضطراب داخلي أو خلل نفسي يؤدي به إلى الغليان العصبي، إنه رجل عادي جداً، رغم كل ما نسمع من ألفاظ الحزن والألم.

حسن عبد الله القرشي
في
قصيدته «أماه»

ملاحظات على القصيدة:

إن موضوع القصيدة إنساني يأتي في صلب القضايا البشرية.

«الأم» رمز الحياة، ورثاؤها هنا الموت.

إذن، فالشاعر يصارع الموت من أجل الحياة.

هذه هي الفكرة التي يوحي بها عنوان القصيدة.

القصيدة لا تعبر عن خيال، وإنما تعبر عن عاطفة. إنها تعبير مباشر.

ـ في عمق أعماقي مكانك لا تغيبي   فأنت ومض مشارق وشذى طيوب

إنه تعبير صادق عن إحساس بالفقد، ولكنه خطاب مباشر، صيغ في قالب شعري، عمّق من إحساسه مجيئه في مجزوء الكامل (متفاعلن متفاعلن).

أليس جديراً بهذا الموضوع الإنساني المملوء بالعواطف والأحزان أن يأتي في وزن أطول وأرحب من المجزوء؟ ثم لماذا تفاجئنا بسرعة الشذى والطيوب، في مقابل التراب، وبعد ذلك غدر الحبيب... إلخ؟

وإذ كانت القصيدة رثائاً، أو تأبيناً، في مدة الوفات وأن أمه.

ـ أنـت الـغـد الـمـنـشـود   هـا قـد عـادك كـالأمـس الـكـئـيـب

أي إن القصيدة لم تُقَل في وقتها، بل قيلت بعد مرحلة من الزمن، فها هو يقول:

- فـالـيـوم لا ظـل يـقـيـنـا لـفـحـة الـهـول الـعـصـيـب

إذن، القصيدة ليست متوافقة مع الحدث، إننا الآن ندرك أن الشاعر لا يرثي أمه في الحق، وإنما يرثي نفسه.

لقد قال القصيدة في وقت عصيب عليه.

- هـا نـحـن يـا أمـاه أيـتـام بـمـائـدة الـخـطـوب

فالأم في القصيدة هي نفسه، حلت لا شعورياً محل هذه النفس، أي إن القصيدة قيلت بعد زمن طويل من وفات والدته.

إنها لو كانت في والدته حقيقة، لما جاءت في هذا الوزن المجزوء، وعلى الرغم من أن الألفاظ متوافقة مع عصره، فقد جاء بعضها من معجم عتيق مثل: الكلكل.

- حـطـت بـكـلـكـلـهـا ونـاء بـحـمـلـهـا صـبـر الـلـبـيـب

الصورة قديمة، إنها صورة البعير كما في صورة امرئ القيس.

- ونـرد عـاديـة الـزمـان بـدرعـك الـواقـي الـمـهـيـب

ولا يستطيع الشاعر المضي في انفعالاته، أو تجربته الشعرية عن أمه، لأنه في الواقع غير صادق في تجربته، فإذا به يأتي بحكم شعرية:

- هـذي الـحـيـاة نـعـيـش عـالـمـهـا عـلـى وهـم كـذوب
- هـذي الـحـيـاة وثـم مـسـبـحـنـا عـلـى الـلـج الـغـضـوب

إذا كان القرشي في هذا الموضوع المفعم بالتجربة الإنسانية العالية لم يحسن أن يعيش التجربة، ويحكم الصياغة، ويسترسل مع العواطف والمشاعر، فكان يخدعنا بعناوين كاذبة، فماذا نقول عن بقية شعره؟

إننا لا نفهم من هذه القصيدة غير الأم الحقيقية، فهي ليست رمزاً إلاّ لذاته، ولكنها ليست رمزاً آخر.

إن الرجل من الوضوح، بحيث لا يترك مجالٌ للتصور والخيال، لقد رُوّج أن القرشي في قصيدة التفعيلة له وقعه الخاص به الذي لا يزاحمه فيه أحد بتميز لغته وسلاستها.

وهذا كلام لو طبقناه على قصيدته في رثاء أمه، لوجدناه غير محقَّق أبداً، فهو لم يستطع في هذه القصيدة أن يعبر عن ذات شاعرية، فكيف يحقق ذلك في شعر التفعيلة، فلنسمعه يقول في قصيدته أشعلوها».

أشـــــعـــــلـــــوهـــــا....
أشـــــعـــــلـــــوهـــــا...
فـــي ثـــرى أرضـــي الأبـــيـــة
أشـــعـــلـــوا الـــنـــار الـــزكـــيـــة
نـــار حـــرب عـــربـــيـــة
زيـــتـــهـــا فـــيـــض دمـــاء
وصـــراخ الـــشـــهـــداء

فأين هذا الوقع الخاص الذي لا يراه أحد؟

ولندع بعد ذلك القول:

إن القرشي أمهر الشعراء في استخدام الرمز، أو أننا نرى شاعراً موهوباً، مرهف الحس، مشبوب العاطفة، يعبر عن أصدق المشاعر باللفظ الأنيق والبيان المشرق الذي يدل على صفاء النفس وسلامة الطبع.

إن ما يهمنا هو الشعر، فأين الشعر والشاعرية؟؟

المسافر أحمد الصالح
بين المتنبي.. وكافور

ينبئُنا عنوان القصيدة عن المفارقة الرمزية بين الشخصيتين، كما هو معروف عنهما في التاريخ والأدب.

المتنبي يمثل العروبة، التمرد، الرفض. . ، الضياع، الطموح ـ الخ.

كافور يمثل العنصر غير العربي، الاستئثار بالسلطة. . . الخ.

ملاحظة على تركيب العنوان:

ألم يكف أن يستخدم الصالح عنواناً مختصراً بحذف «بين»، ليصبح العنوان: المتنبي وكافور، فَعَلَامَ يدل الظرف «بين»؟ أيدلُ على أن هناك شخصية ثالثة بينهما؟

❋ ❋ ❋

ترى أنه وضع بعد المتنبي في العنوان نقاطاً. . . . ولا يوجد هذا بعد كافور؟ أيعني هذا أن الصالح يعطي قيمة كبرى للمتنبي يفتقر إلى مثلها كافور.

❋ ❋ ❋

وقبل أن ندخل في تحليل القصيدة ننظرُ في إيقاعها:

قالت. . حذامِ.

هي تفعيلة الرجز «مستفعلن»، ولكنها تختلط بتفعيلة الكامل «متفاعلن»، أو هي الكامل في معظمها، ولكن نجد:

قالت. . . حذام:

. . إنهم. .

فهنا خرج في التفعيلة الثانية إلى الرجز، بل اضطرب، فقال:

وأُبيٌّ ابن سلولَ. . ؟

عن عوراتهم. . لمَّا يفيء.

انتقل إلى التفعيلة «فاعلاتن» من البحر الرمل، بل إنه حتى يحق ذلك، منع سلولَ من الصرف، وهو غير ممنوع من الصرف.

أما إملاءً، فكتب «قريضة»، بدلاً من «قريظة».

وحين ننظرُ في النقاط التي تركها في فراغات الأبيات، نجدُ إنها لا تحقق هدفاً واضحاً، بل تعيق استرسال الإيقاع أو إطرادهُ، مثل: والخيل. . عاكفة، ومثل:

والمرؤة. . لا تجيء.

وتفقدُ الأبيات دفقها، عندما يستخدم النداء في التفعيلة «فاعلاتن»:

يا أبا الطيّب. .

ثلاث مراتٍ مكررة في نهاية الأبيات.

وعندما ننتهي من قراءة هذه الأبيات، لا نحسُ تفاعلاً معها، فقد جاءت باهتة، غير مثيرةٍ، أو محركةً للمشاعر، كما شاء لها، صاحبها أن تكون.

❁ ❁ ❁

وبعد هذا الذي قلناه فمن العجب أن نجد من يقول عن الصالح: إن الذي لامراءَ فيه هو أن هذا الشاعر الذي يجيدُ كتابة القصيدة العمودية والقصيدة التفعيلية يملك حساسية شعرية آسرة في غنائياته ووجدانياته وسهولة مغرية في التعامل مع اللغة».

وعلى العموم، فهذا القول صياغة معروفة في كل ما يكتب عن الشعر المعاصر عند كثيرين ممن أصبحوا فوق على كراسي النقد.

لقد قلنا: إنه لا بد أن تكون هناك علاقات في العنوان، لا سيما بين الاسمين: المتنبي وكافور.

وعليه:

المقطع الأول.

استخدام الأسطورة.

أسطورة حذام: إن هذه الأسطورة التي جاءت في قول لجيم بن صعب:

إذا قالت حذام فصدقوها   فإن القول ما قالت حذام

اختصرها الصالح في الإشارة فقط إلى اسمها، ثم انتقل في السطر الآخر إلى قول دُريد بن الصمة».

أمرتهم أمري بمنعرج اللوى   فلم يستبينوا الرشد إلا ضحى الغد

وبعد ذلك نرى واقعة تاريخية، هي معركة «صفين»، ثم العودة إلى فكرة النسيب في الجاهلية.

إذن، هناك أسطورة، «وقائع تاريخية حقيقية» محتشدة حشداً في بضعة أسطر، لتجلّي هذا الأمر في علاقته بالمتنبي وكافور نسأل: ما العلاقة بينه وبين هذا الحشد والمعلومات الأسطورية؟.

ونمضي في فكِ طلاسم الصالح «الخيل عاكفةٌ على أكفان بلقيس» «النوقُ أغطش حزنها شمس الظهيرة».

فماذا وراءَ أكفان بلقيس، وبماذا توحي، وماذا تحمل النوق من دلالة رمزية؟

ولنفترض أننا أمام ثنائيةِ «الصدق، الكذب» في المقطع الأول:

حذام . . أمرتهم أمري .

«العدل الظلم» مأساة صفين .

فأين هذه الثنائية في بلقيس، وعلام تدل بلقيس في التاريخ العربي؟

وهل تدل النوق على العرب قبل الإسلام، وتاريخ العرب قبل الإسلام ظلماتٌ فوقها ظلمات؟ وهل ننتقل بعد هذين المقطعين، بهذا الحشد التاريخي غير المتجانس، إلى الإسلام، مع أننا رأينا في المقطع الأول «صفين»، وهكذا ننتقل في المقطع الثالث إلى حديث «الإفك»، وهي حادثة إنسانية، هي من الواقع التاريخي، انتصارٌ للإسلام، وليس هزيمة على غرار معركة صفين، أو إن شاء هو «أكفان بلقيس» .

ونقعُ فجأة على تصريح بأن كافور يمثل الهزيمة والخيانة .

وبنو قريظة .

أو لمت كافور . . عجلاً لا يخور .

أي إننا أمام قضية سياسية «الصراع العربي، الإسلامي الإسرائيلي، ولندع بقية تلك الشطحات المهتزة المتهالكة في يد الصالح، لننتقل إلى الخطاب المباشر في قوله :

يا أبا الطيب :

ما أنضجت جلد الأبق المخصيّ

وبعد، فلن يجدي النقدُ شيئاً في تقويم هذا الهراء السفساف .

أيمثل أبو الطيب المتنبي في مصر ثورة عربية إسلامية!

هل جاء المتنبي إلى مصر، ليعيد أمجاد العرب وينقذ الإسلام؟

وهل كان كافور آبقاً؟ ألم يكن كافور حكيماً، صائب الرأي في مواجهة المتنبي، الرجل المهزوم الذي صار في مصر يحمل أحزاناً، وآلاماً شخصية، لفقده مثال العروبة والإسلام في حلب : أي سيف الدولة؟

وهل ننتظر من المتنبي في مصر أن يكون رمزاً للقيادة العربية في هذا الزمان؟

❁ ❁ ❁

أخيراً، نتساءل عن استعمال القصة والأسطورة في الشعر العربي المعاصر: كيف استطاع بعض الشعراء توظيف الأسطورة عربية أو أجنبية، بشكلٍ يكون الشاعر فيه راوية للحدث، يمثل صوتاً خفياً، فتأتي الأسطورة أو القصة التاريخية محبوكة حبكاً يتناسى الشاعر فيه ذاته، ثم تصاغُ بشكلٍ مترابط فتساق كالحكاية؟ لقد ظن الصالح أن استخدام القصة أو الأسطورة هو هذا الجمع أو الاحتشاد، ولذلك ضعُفت الصياغة، وتهافتت اللغة، واستبردت الأحداث.

إن الشعر ليس تسجيلاً للحقائق، الشعر معاناة، وقدرة على التوظيف والتخييل.

«سعد الحميدين»

إنَّ الذين كتبوا عن سعد الحميدين على أنه ظاهرة حداثية في الشعر السعودي قليلون، فقد كتب أحمد كمال زكي كتاباً يحمل عنوان: شعراء السعودية المعاصرون.

وفيه يتحدث عن شعراء متشتتين، ضاع بينهم طاهر زمخشري ومسافر الحميدين، حتى عَدّ أبياتاً لأحدهم شعراً، وهي أشبهُ بمحاولات المبتدئين، وعدَّ عبد الله بن إدريس شاعراً، وهو ناظمٌ، قلق التفكير في النظم.

يقول عن الحميدين:

«يغدو الكهف والحبلى مسخين للخوف والملل عند سعد الحميدين، فضلاً على العُورِ ومقطوع الرأس أو الأكتاف وغير ذلك مما يرسم اللوحات السريالية أو الخلق المشوه التي تنسخه السنون أو الأقدار».

سعد الحميدين
في
المقهى الشرقي

صدى القراءة

إذا صدقنا ما يقوله زكي، وعزيز وضياء وبدر توفيق وأمجد ريان، كما كتب هؤلاء الثلاثة في مقدمة ديوانه: رسوم على الحائط، فلن يصعب علينا أن نسير على خطاهم، وأن نردد أفكارهم، فنقرأ القصيدة، كما شاؤوا أن يقرءوها، فنرى في هذا الشعر إبداعاً وقدرة على التأمل، غير المنفعل برتابة الإيقاع، وغير المنطلق مع المشاعر والتعبيرات التي لا تحقق قيمة فنية، فنقول:

والحق أن الحميدين كان يعبرُ بصدقٍ نفسي عن اختناقه الداخلي، ويصور في صورٍ متلاحقة السأم والملل والضجر وعدم الجدوى، وتشكل الصور جمعاء ذلك الهروب من الواقع، أو بالأحرى اليأس من مستقبلٍ مشرق.

ويعبر تلاحق الصور عن ذلك التأزم النفسي الذي يعانيه.

إنه يصور الواقع المهترىء الذي لا يمكن إصلاحه، لأن النتيجة هي النتيجة نفسها، تتكرر وتعود، إننا لا شك أمام شاعر، وهو شاعر محبوس الأنفاس.

ويمكننا أن نرى ذلك الحس الحزين والتأثر البالغ في أسلوب الشاعر في هذا التصوير الذي يتراجع إلى الوراء دائماً في كل عبارة من عباراته «تقرفصت، اتكأت، نام، اختنق، تلملم»، بل إن الجمود الذي يظهر من كلمات مثل «اتكأ، نام، اختنق» يظهر بشكل أكثر ألماً وفاجعةً في قوله:

غناء جنازة يهمي على المتخشبين الجوف.

أما اللاجدوى واللاأمل، فواضح من قوله:

كما الطاحونة الرعناء.

تدور. . تدور.

ويبدو المستقبل المعتم في نظر الشاعر من قوله:

تفرح روائح النغم المحنط.

تذوب جفون.

تنام عيون. . . .

إن الشاعر وهو يستغرق في معاناته يلتصق بالواقع التصاقاً عجيباً، فإضافة إلى الجمع بين التراث العربي القديم، كما هو واضح من قدرته اللغوية، واستخدم المفردات العربية «حبل الأماني، حبلى، قارعة الطريق»، والتراث الشعبي العربي غير المحصور بإقليم معين، كما هو واضح من الألفاظ «الشريطي، الأرجيلة»، فالشاعر يستلهم ذاته، ويعبرُ عن صدق إحساسه «تجلفت المواطىء. . فوق طين الدرب».

وإن أصداء، كل هذا الجو حاضرة ومستقبلة، تبرز كما صوت الطاحونة ونهايات صوت أنفاس المغني في هذا التكرار في وسط القصيدة وآه. . آه/ وآه. . آه.

إن الحميدين ليمثل في هذا النموذج من الشعر الألم البشري في المجتمع العربي، ويحقق أعلى القيم الشعرية لغة وإيقاعاً وتصويراً.

إن هذا الشعر يعيد صياغة التجربة، التي عاشت في وجدان الشاعر كالحُلم، وهي الآن تصاغ في وعي تام لعملية الخلق الشعري.

إن هذا الشعر لم يكتب للجمهور، كما هو حال الشعر التقليدي، وإنما كتب لخاصة الخاصة من المثقفين، إذ لا تدل مضامينه الأولى، أو القراءة السريعة، على ما اعتاد التقليديون أن يقرؤه.

سعيد الحميدين

في المقهى الشرقي

قبل أن ندخل في تحليل القصيدة علينا أن نتذكر أنَّ حركة ما يسمى بالشعر الجديد، يتزعمها الآن أدونيس «علي أحمد سعيد»، وهي حركة تكسر الحواجز والفواصل بين لغة الحديث، وبين استخدام اللغة في الشعر، وهي تحاول أن تجمع بين الرمز والأسطورة والتهويل «السريالية»، وهكذا، فقد اقتدى الشباب بهذا الرجل، واتخذوه مثالاً إلى جانب آخرين أمثال: يوسف الخال، سعيد عقل، بينما تراجع إلى الوراء تأثير السياب والبياتي وصلاح عبد الصبور.

فالحميدين يقول هنا:

تـقـرفـصـت الـلـحـون الـبـيـض   واتكأت على الوتر الحزين مدى

إنَّ الإيقاع في الكلمات واضحٌ جداً، فهو يعتمد على تفعيلة الوافر «مفاعلتن»، التي تتحول إلى «مفاعيلن» وهو منضبط في هذا الشطر من الكلمات، ولكنه يعود في الشطر الثاني، فيقول:

ونـام الـصـوت، واخـتـنـق الـمـغـنـي

إي إنه يأتي بشطر الوافر المعروف «مفاعلتن مفاعلتن فعولن».

وفي هذا اختلال للإيقاع، لأنه يكمل التفعيلة بعد ذلك، بقوله:

شاخت الكلمات.

فهذا التنسيق أفقد الإيقاع انسيابه، وقد أثَّر هذا الخلل في الإيقاع على ما جاء بعد ذلك، فقال:

تدور.. تدور في الساحة.

فيطرب كل متكىء على الكرسي «الشريطي».

يمتح الأنفاس.

إذا تجاوزنا عن التذييل غير المنسق في مثل **التاء** في الكلمات، **الراء** في الأشعار، **الحاء والتاء** في الساحة، فإننا سنقع في فاعلاتن في قوله «يِّ الشريطي» وفي قوله «يمتح الأنفاس» إلا أن نقرأ «الشريطي» كما تنطقها العامة «لِشْريطي»، أو أن نقبل الزيادة في (الكرسيِّ).

إذن، فنحن أمام تَكَلُفٍ في الإيقاع، يخرج إلى جعل الحميدين من أتباع هذا التجديد المزعوم.

لقد وضع الرجل نِصبَ عينيه أن يستمع ما يدعوه قصيدة، المهمُ أنَّه يضبط بعض الإيقاعات.

أما صناعة هذه القصيدة، فهي استخدام اللغة بطريقة خارجة عن المألوف، واستخدام المفردات العاميّة، والغلو في الصورة، والإغراق في الغموض.

وبادىء ذي بدء، فإن هذه كلها حُجَجٌ، أو طرق لا تصنعُ شاعراً أبداً، إن الشاعر هو تلك المعاناة المجسدة في الشعر، هو ذلك الإنسان الذي يغرق حقيقة في وهم الشعر، فيأتي الشعر فلذة مجروحة من فلذات كبده.

إنه يعيش التجربة، وينصهر في الموقف، ولعلنا نشير في ذلك إلى شاعر اتبع الطريقة، وسلك المنهج، ولكنه شاعر يستحق هذه التسمية، إنه «خليل حاوي».

والآن يقول الحميدين:

تقرفصت اللحون.

إنه بدلاً من أن يلجأ إلى الاستخدام اللغوي المعتاد: «جلس

القرفصاء»، أو تحويل «جلس» إلى معنى يتلائم مع ما يقصده، لجأ إلى اشتقاق الفعل «تقرفص».

ولِنلملم نحن الصورة، إنه معنى شعبي في مقهى شعبي، سكت ودبت الكآبة في الحاضرين، والسؤال هل هذا المقهى في المملكة العربية السعودية؟

إننا نعرف أن الشريطي من المفردات المستخدمة في المملكة، أما الشبابة: «على أنغام شبابه» فهي «الربابة»، ولا يعرف الناس هنا الشبَّابة، وإنما اضطر هو إليها، لتخلق إيقاع مفاعيلن، «م شبابه».

وهكذا، فنحن نتنقل من عامية إلى عامية أخرى، ومن كلمة فصيحة إلى كلمة مفصحة، حتى إنه في حشده للكلمات، يستخدم كلمة «النرجيلة»، وهي غير مستخدمة في لهجة الرجل، إنما يعرف الناس في لهجته «الشيشة»، أو «الأرجيلة» في مصر.

إذن، فنحن لا نعيش جو المملكة، وإنما ننتقل ـ كما تدل عليه كلمة الأرجيلة ـ إلى مصر، وهنا نكون قد استوردنا الصورة من مصر.

بل انتقل إلى غير لهجته، فقد جاء بكلمة غريبة وهي: «تشرش»، والأغربُ من ذلك أن ينقطع نفسه، لأنه موغلٌ في تقييد نفسه، والضغط على عقله، وإثقال كاهله بما لا ينوء به، فيقول:

يئن اللحن في الأركان، يوقظ كل آهات.

وآه.. وآه.

تشرش في المكان...

فتفقس الآهات.

وآه.. وآه.

وتنتهي الكلمات بتصوير العودة إلى الحال السابقة، وهكذا دواليك.

وتكون النتيجة أن الحميدين أراد أن يقول قصة تحكي حال السأم

والملل والضجر، فلجأ إلى هذه الصياغات، ولكننا في هذه القصة نفتقد عناصر القصة المتحركة: «العقدة، الحل، الأشخاص»، في جوٍ منسوج في أسلوبٍ قصصي.

كما افتقدنا التفاعل مع هذه الكلمات على أنها شعر.

إن هذه الكلمات لا تمثل أمل الشعب، ولا تنقلُ تصويراً حياً للمشاهدات والأوضاع، لأن الصور تحنطت في محاولة الصناعة والنظم.

وهكذا، فقد ابتعد الشاعر عن القارىء، أو هو توجه إلى قراء معيَّنين هم الطبقة الخاصة التي يخاطبها أدونيس، ولكن إلام تؤدي هذه القراءة الخاصة بالقارىء الخاص؟

إننا الآن بإزاء تحليلين متضادين ومتضاربين، فالتحليل الثاني يرفض هذا النوع من القول، لأنه يعدُّ كل هذا صناعة وتكلفاً وتجرداً من العملية الشعرية التي تخضع القول إلى إيقاع وتجربة انفعالية وخَلْق شعري لا يتصيد المفردات ويتصنع الجو.

أما التحليل الآخر، فتحليل يرى في هذا الشعر إبداعاً وقدرةً على التأمل غير المنفعل برتابة الإيقاع، وغير المنطلق مع المشاعر والتعبيرات التي لا تحقق قيمة فنية.

بدر شاكر السياب

إقبال والليل

من المعروف أن بدراً رائد أول من رواد الشعر المعاصر، وقد تزعم حركة الشعر الجديد والخروج عن التيار القديم المتمثل في وحدة القافية والالتزام بنسق البحور الشعرية التقليدية. واتجه هو ونازك الملائكة إلى اعتماد «التفعيلة» كوحدة موسيقية تخضع لها القصيدة.

وبدر الذي كان أحد أعضاء الحزب الشيوعي العراقي، ثم الثائرين عليه والمناضلين ضده. تقلبت به الأوضاع والظروف، حتى أصيب بداء عضال كانت الكويت هي الملجأ الذي استقبله في أخريات أيامه، ليقضي فيها لحظاته الأخيرة داخل المستشفى، ثم توافيه المنية هناك.

إننا نفترض من شاعر رائد للحداثة، متزعم لحركة التغيير والتجديد، سيّما وهو صاحب المطولتين العملاقتين أنشودة المطر والمومس العمياء. وهكذا، فعندما نجد العنوان «إقبال والليل» يذهب تصورنا إلى أن إقبال رمز، والليل رمز آخر. ونكون قد بدأنا الطريق، والشاعر في تعامله مع الرموز خارج دلالة الألفاظ المتعارف عليها والمألوفة بين الناس. كما نتوقع أيضاً أن تكون القصيدة قد شقت طريقاً جديدة في التعامل مع الإيقاع الشعري.

ومن واقع القصيدة، فهي مقسمة إلى خمسة أقسام تقريباً: وسنتعامل معها على أساس من هذا التقسيم، المقطع الأول:

وما وجد ثكلى مثل وجدي إذا الدجى ... تهاوين كالأمطار بالهم والسهد
أحن إلى دار بعيد مزارها ... وزغب جياع يصرخون على بعد
واشفق من صبح سيأتي وأرتجي ... مجيئاً له يجلو من اليأس والوحد

هذه أبيات ثلاثة تسير على النمط القديم. بل هي تتخذ من تفعيلة الطويل الثقيلة «مفاعيلن» ضرباً لها. وهي تفعيلة تركها الشعراء لثقلها، ولعدم تناسب إيقاعها مع إيقاع عروضتها «مفاعلن»، بل إن البحر نفسه كان ألصق بالبادية منه بالحضارة التي تناسبها البحور القصار. ومجيئها مقارنة بهذه لا يعد شيئاً، وهذا يدل على أن الشاعر تعسّف ركوب القديم، واضطر نفسه إليه من دون ضرورة، وإذا كان الهدف هو مجاراة إيقاع قديم فما أكثر مناحات الشعر العربي التي يمكن مجاراتها، بل إن المجاراة هذه، أو بمعنى آخر المعارضة، تدل من طرف آخر على أن الشاعر لم يحكم صنعته الفنية بعد، خاصة ونحن نتوقع ممن يثور على القديم أن يثور أولاً على التقليد والعمى البليدين المتمثلين في مبدأ المعارضة الشعرية. فإذا أضفنا إلى كل ذلك رداءة الذوق الموسيقي في تفعيلة الضرب، تحقق لنا عنصر مهماً كان وراء لجوء، بدر إلى (الشعر الحر)، إنه ضعف حاسته الموسيقية في مجال الشعر القديم. أضف إلى ذلك أن القافية نفسها لم تكن مما يبعث جو الموت والرهبة التي تحاول القصيدة أن تنقله لنا. لقد كنا نتوقع قافية الياء كما في قصيدة مالك بن الريب، أو قافية النون، كما في قصيدة عروة بن حزام، مثلاً. أما قافية الدال، فهي أقرب إلى التغني بها، وليس إلى النوح بها، كما قد يستشعر القارئ عند ما يستحضر بعض قصائد الرثاء.

ونقطة أخرى لها أهميتها، هنا وهي أن الشاعر إتكأ على القديم إتكاءً مباشراً، فقوله:

وما وجد ثكلى مثل وجدي

يذكرنا بعدة أمثلة على هذا النسق، ومنها قول عمرو بن كلثوم:

وما وجدت كوجدي أم سقب

وقال هدبة بن خشرم:

فما وجدت وجدي بها أم واحد ولا وجد حبي بابن أم كلاب

يذكرنا بقول الخطيئة:

وزغــــــب جـــــيــــــاع

فإذن، أين هي شخصية الشاعر، حتى لو كان يعارض القديم. إن الجديد في هذه الأبيات الثلاثة لا يعد قوله:

تــــهـــاويــــن كـــالأمـــطـــار

فتشبيه الليل بالمطر قد يكون جديداً، وهو على العموم لم يخرج عن التشبيه، أي المباشرة التلقائية مع شيء من الخيال الذي قد نجد من التشبيهات القديمة ما يفوقه براعة وإثارة، مع ملاحظة أنه في هذه الصورة بالذات قد أخل باللغة، فالدجى جمعه (دياجي). ونون النسوة في (تهاوين) تعود إلى الجمع لا إلى المفرد، ولكنه خضوعاً للشعر، أو عجزاً عن التغلب على العائق اللغوي، نسب الضمير إلى المفرد، وهذا غير جائز إطلاقاً.

أما مجمل هذه الأبيات، فهي استرجاع لجو ابن الدمينة في قصيدته المشهورة:

ألا يا صبا نجد

وعلى العموم، فيمكن أن نرى في هذه الأبيات مقارنة لجو الصحراوي في الكويت بالجو الحضري الزراعي في العراق، ولعله بدأ قصيدته البداية التقليدية، لأنها رمز البداوة والصحراوية. ويمكن أن ندرج تحت هذا الجو الصحراوي كل معاني الوجد، والثكل، والهم، والسهد، والجوع، واليأس، وأن نتصور نقيضاتها تماماً في الجو الزراعي.

لقد كان بإمكان رائد الشعر الحديث كما هو مزعوم، أن يبتدع صوراً

وأخيلة وطرقاً فنية يتوصل فيها إلى تلك المعاني، ويعرض فيها تلك الحالة، من دون أن يخضع لسلطان ما ثار عليه.

ولنا أن نتساءل قبل أن نغادر هذه المقطوعة: ألم يكن هو في حالة المحتضر الذي تعذبه خلجات الروح الأخيرة، فكيف استطاع أن يستسلم بسهولة إلى كل تلك الأجواء؟ لقد كان المتوقع أن تتفجر القصيدة بصرختين مدوِّيتين: إقبال/ليل، همّا أو تشنجاً، ولكن ليس عملاً فكرياً خالصاً:

الليل طار وما نهاري حين يقبل بالقصير
الليل طال: نباح آلاف الكلاب من الغيوم
ينهل، ترفعه الرياح، يرن في الليل الضرير
وهتاف حراس سهارى يجلسون على الغيوم
الليل والعشاق ينتظرون فيه على سنا النجم الأخير

إذا كانت تفصيلات المقطوعة السابقة هي (فعولن/مفاعلن) فإن هذه المقطوعة ذات تفعيلة واحدة هي تفعيلة الكامل (متفاعلن) والتي يدخلها الزحاف فتصبح أحياناً (مستفعلن). ولقد قلنا: إننا نتوقع أن يكون (الليل) رمزاً. ويتجرد من المعنى الشائع المعروف المتداول عند عامة الناس. ولكنا ـ ويا للمفاجأة ـ نجد الليل هو الليل كما نعرفه: عكس النهار، طويل يقابله نهار ليس بالقصير، وهما كناية عن السهر والعذاب، وليس فيها من الجديد شيء. ثم يتكرر الإيقاع الليل طار/الليل طال. ولا يمكن أن نفهم الليل الأول إلا مع التنبه إلى أنه ليس من المألوف أن يكون الليل الطبيعي قصيراً في حالات العذاب والسهر، ونراه هنا مستحضراً الصنعة البلاغية في المقابلة والطباق. الليل الطبيعي يقابل النهار الطبيعي عنده. أما الليل الآخر، فإننا نفهمه، بهذا الكابوس القابع على قلوب النهار في العراق: الاضطهاد الشيوعي والقمع اللذين يصادران حرية الناس هناك. ونباح آلاف الكلاب هي جواسيس واستخبارات النظام وجنوده ومرتزقته الذين يطاردون الآمنين الوادعين في ديارهم، والغيوم

الطبيعية تحمل الأمطار، وتجلب الخير والبركة للأرض ولأصحابها. ولكن الغيوم هنا هي الكبت القهر والاستبداد التي تغطي أجواء العراق. إن العراق الذي تأتيه الغيوم محملة بالخير والنعيم أصبح تحت وطأة غيوم حديدية طاغية تستأصل الخير والنعيم. فالغيوم رمز شر، وليست رمز خير. والنباح «ينهل»، لقد أصبح الماء مصدر الحياة للإنسان مبعث خوف ورهبة، فالماء هو الذي ينهل ومنه المنهل مورد لشرب الماء، ولكنها هنا نباح يزعج ويقلق الوادعين. وأصبحت الأجواء كلها معتمة بالنباح والصراخ إنها تدوي حين «ترفعه الرياح»، و «يرن في الليل الضرير». لقد أصبح الليل الطبيعي موحشاً متخبطاً، يشقى فيه البشر بدلاً من أن يكونوا في أمن وسلام. والحراس الذين من المفترض فيهم أن يسهروا على راحة المواطنين وحياتهم أصبحوا هم حراس تلك الكوابيس القاهرة الظالمة، إنهم يهتفون محيين الطغيان والعدوان، لقد أصبحوا مصدر إزعاج وحرمان لأمن المواطن، والحراس يجلسون على الغيوم يحبسون الخير عن الناس.

وهكذا استحالت أصبح الناس والطبيعة ينتظرون الحرية والخلاص عند آخر لحظة من لحظات ليل الطبيعة الذي استبد به ليل الحكم الدموي في العراق.

وهكذا أيضاً، رأينا كيف أن الشاعر حين تخلص من سيطرة القديم راح يعبر بحرية ذاتية عن إمكانياته وقدراته الفنية. وهو ما كنا نتوقعه من شعر في بدايات الستينيات. إنه ليس شعراً رمزياً خالصاً، وليس شعراً تقريرياً كلية، ولكنه شعر يأتي بلحظات فنية بارعة، ولمحات متقدمة خطوة أفضل قليلاً مما كنا ألفناه.

الليل الطبيعي أصبح مقضياً عليه، وهم ينتظرون النهار الطبيعي رمز الحرية والخلاص.

يا ليل ضمخك العراق

بعبير تربته وهدأة مائه بين النخيل، إني أحسك في الكويت وأنت تثقل بالأغاني والهديل أغصانك الكسلى و «يا ليل» طويل.

ناحت مطوقة بباب الطاق في قلبي تذكر بالفراق

في أي نجم مطفأ الأنوار يخفق في المجره

ألقت بي الأقدار كالحجر الثقيل، فوق السرير

كأنه التابوت لولا أنة ودم يراق

في غرفة كالقبر في أحشاء مستشفى حوامل بالأسرة.

الليل هنا هو الليل الطبيعي، الذي أصبح يتداخل مع الرمز، ويغلب عليه في أحيان كثيرة. بل لقد اختفى الرمز، وأصبحت لدينا مقارنة بين ليل عاشه الشاعر فيما مضى، والليل الحاضر في العراق. فليل العراق الذي يتوقعه الشاعر حسبما عهده:

ليل مضمخ بالعبير تترقرق مياهه بين أفياء النخيل. أما الليل الطبيعي الآن، فهو ليل مطوق بالحراس والجنود وسفاكي الدماء، حتى أمسى سعف النخيل جامداً لا حراك فيه، وأمست الأغاني والأفراح مخنوقة مكبوتة. ويأتي (الليل) الآخر رمز الشيوعية طويل (ويا ليل طويل).

ونحن لا نحس في الأسطر الأربعة الأولى أي براعة فنية، فما هي إلا ألفاظ جمعت إلى بعضها، لتعكس ألماً وحزناً. وهكذا أصبحت التقريرية متسلطة عليه، حين يذكرنا بما نعهده من الشعراء العرب القدامى، حينما يتوجهون بالخطاب إلى الحمام، ذاكرين نَوْحَه وهديله، كناية عن الفرقة والألم والحزن. ويأتي تعبيره «في أي نجم...»، ليذكرنا أيضاً بالقول: أفل نجمه. فالتعبيرات هنا ليست تعبيرات فلسفية أو فكرية عميقة، إنما هي تعبيرات سطحية عادية، لم ترتق إلى أن تصبح رؤى بعيدة خاطفة. وهي على أسوأ حالاتها أفضل من التقرير المباشر في كونه «فوق سرير...» و «في غرفة كالقبر...»، إذ يمكن لأي إنسان خال من الشاعرية والفن أن

يقول ذلك. وليس في تشبيه السرير بالتابوت أية جدة أو طرافة، كما أن كون الغرفة قبراً، ليس شيئاً مثيراً على الإطلاق.

لقد تعامل الشاعر مع الشعر تعاملاً مسفا، وإنما أراد أن يفرض هو سلطانه على قرائه وأن يوهمهم أن ما يقوله هنا شعر. وأنه جديد في لغته وتعبيره وقالبه. والواقع أنه وصفه بـ «الشعر» أمر يتحمله النقد المعاصر. وإذا كان الشاعر قد لجأ إلى تفعيله الكامل في الجزء الثاني من القصيدة، وكان إيقاعه جيداً هناك، فإن الإيقاع هنا يتعثر في يده، وليس أدل على ذلك من:

بــعــبــيــر تــربــتــه وهــدأة مــائــه

فالهاء في (تربته/مائه) تحتاج إلى إشباع طويل بالكسر، وإيقاع الكامل إيقاع مسترسل منثال، وقد عرقلت الكسرة هذا الاسترسال والانثيال.

ثم إننا نلمح في حديثه عن ليل العراق المضمخ بالعبير، والذي تتهادى على ضفافه النخيل، ليل الكويت الجاف القاسي الذي ليس فيه ماء ولا نخيل، مما يعمق شعور الحنين لديه:

يا ليل أين هو العراق؟

أين الأحبّةُ؟ أين أطفالي؟ وزوجي والرفاق؟

يا أمَّ غيلان الحبيبة صوِّبي في الليل نظره

نحو الخليج. تصوَّريني أقطع الظلماء وحدي

لولاكِ ما رمتُ الحياة ولا حننتُ إلى الديار

حبَّبتِ لي سُدَف الحياة، مسحتها بسنا النهار

لِمَ توصدين الباب دوني؟ يا لجوّاب القفار

وصل المدينة حين أطبقت الدجى ومضى النّهار

والبابُ أُغلق فهو يسعى في الظلام بدون قصدِ

الليل هنا أيضاً هو الليل الطبيعي، الليل الذي كانت ترفرف فيه، الأغصان وتتدفق تحت أفياء نخيله المياه. وحين نقرأ هذه الأبيات نحاول أن نبحث فيها عن صور وأخيلة ورموز وإيقاعات شعرية منسابة. ولكن ـ ويا للأسف الشديد ـ فإن الشاعر قد أعياه النظم الشعري، وتلكأ عن مواصلة السير. فإذا كان في المقطوعة السابقة، يغالب بعض إعيائه، فهنا انفلت الزمام منه تماما. لقد رأينا إقبال التي كنا نتصورها رمزاً للعراق، امرأة كأي النساء، ورأيناه رجلًا كأي الرجال، في الملامح والصفات والأحوال. إنه الرجل الذي أبعد عن وطنه، وهي المرأة التي غادرها من يقوم على رعايتها. وتلك العبارات التي وضعت وراء بعضها بعضاً عبارات فارغة من الشاعرية والإحساس الفني المطلق. إنه كلام عادي جداً يفترق عن الشعر افتراق الشاعر عن غير الشاعر. وليس من المجدي هنا نقل جزء منها، لأنها كلها سواء في خوائها وتفريغها من المحتوى الشعري أياً كان.

لقد كنا نتوقع أن تكون إقبال هي العراق، وأن يكون الليل هو الحكم الجائر في العراق، وأن ينطق الواحد عن الآخر. بل كنا على أقل تقدير نتصور العراق وإقبال في كفتي ميزان متعادلتين، ولكن الشاعر الذي أوهمنا في البدء أنه ثائر على النظام في العراق، والشاعر المناضل من أجل الحرية والغد المشرق للعراق، نجده في لحظاته الأخيرة من الحياة، وفي آخر قصيدة ربما قالها قبل أن يفارق الحياة، هذا الشاعر أصبحت الزوجة وغيلان أغلى عنده من العراق ومن حرية العراق. ونحن هنا أمام إدانة واضحة للسياب من الناحية الوطنية، إذ أصبحت أم غيلان وغيلان هما الهدف، ولو تحقق له الحصول عليها في الكويت، لما كان هناك عراق، ولخفت الحس الوطني عنده. وهل هناك موقف أشد علانية للمصلحة الذاتية من قوله: «لولاك ما رمت الحياة ولا حننت إلى الديار»، وهو لم يستطع أن يحول قوله: «لم توصدين الباب دوني» إلى رمز منفصل عن شخصية زوجه:

لولاك ما رمت الحياة ولا حننت إلى الديار

كان المفروض أن يكون حب العراق مساوياً على أقل تقدير لحب إقبال، كما كان المفروض أن يكون الحنين إلى (الديار/ العراق) حنيناً متأصلاً في النفس، سواء كانت فيه إقبال أم لم تكن.

إذن، فقد استحالت القصيدة إلى أبيات هشة، استحالت إلى حالة شخصية ذاتية بحتة. إنه لا مانع من أن يكون الحب الشخصي موضوعاً شعرياً. ولكن تزييف المشاعر وإيهام القراء بأن القضية وطنية. في حين أنها حالة وجدانية شخصية، قد جعل القارئ يقف في لحظات افتراق بينه وبين الشاعر.

وخوّض في الظلماء سمعي تشدُّه ... بجيكور آهاتٌ تحدَّرْنَ في المدِّ
بكاءٌ وفلاحون جوعى صغارهم ... تصبِّرهم عذراءُ تحنو على مهدِ
يغنّي أساها خافقُ النجْم بالأسى ... وتروي هواها نسمة الليل بالوَرْدِ

أين الهوى ممّا ألاقي والأسى مما ألاقي؟

يا ليتني طفل يجوع، يئنّ في ليل العراقِ!

أنا ميّت ما زال يحتضر الحياة

ويخاف من غده المهدّد بالمجاعة والفراقِ

إقبال مدّي لي يديْك من الدجى ومن الفلاه

جسّي جراحي وامسحيها بالمحبّة والحنان

بكِ ما أفكر لا بنفسي: مات حبُّك في ضحاه

وَطوى الزمان بساط عرسك والصبى في العنفوان(١)

وتأكيدا لقولنا: إن الكويت تمثل الصحراء وأن العراق يمثل الحضارة

---

(١) لم تؤرخ هذه القصيدة ويحتمل أنها آخر قصيدة كتبها الشاعر.

قوله: من الدجى، ومن الفلاة، فالدجى ظلم الشيوعية، والفلاة هي الكويت.

وقد عدنا مرة أخرى إلى الإيقاع القديم، إلى الوزن الطويل بضربه (مفاعيلن). ولكن الشاعر هنا عبَّر عن شخصية تختلف عما وجدناه عليها في أبياته الثلاثة الأولى، فالتعبيرات خاصة به، والصور ليست تقليداً أو انعكاساً لصور الأقدمين، وعلى العموم فهي برغم جدتها ليست ابتكارية، إنها تعتمد على الاستعارة في غير تهويم وإيحاء بعيدين. ويستطيع القارئ أن ينتقل بذهنه معه قليلاً، ليجده قد استعار التخويض للظلماء، فالليل بحر هائل ضخم يخوضه سمعه، وتشبيه الليل بالبحر من الصور المألوفة والمستعارة كثيراً في الشعر العربي. وقد يكون قوله:

يغني أساها خافق النجم بالأسى وتروي هواها نسمة الليل بالورد

صورة طريفة نوعاً ما، وهي على العموم تظل في باب الاستعارة تعتمد على التشخيص والتجسيم. فالأسى إنسان يغني خافق النجم غناء حزيناً (استعارة مكنية)، ونسمة الليل تروي الهوى بالورد (استعارة مكنية أيضاً). وسواء كانت استعارة أم غير ذلك، فهي على هذا التمثيل نوع من الإبداع الفني الذي جفت منه القصيدة.

ويتجلى ذلك الجفاف في أبرز مظاهره بعد أن يترك هذه الأبيات، ليعود مرة أخرى إلى الكامل، وحسب الطريقة التي شق طريقها؛ فإذا بنا نسمع ألفاظاً تتعاقب ليس له مدلول فني معين، فهي «أين الهوى»، «يا ليتني»، «جسي جراحي...». وليس أدل على هذه الثرثرة الكلامية من قوله:

«أنا ميت ما زال يحتضر الحياة»

أليس هذا كلاماً عادياً يقوله أي مريض في مثل ثقافته؟ إذن أين هي الشاعرية التي تسمو بالتعبير عن مستوى الإنسان العادي سواء نثراً أو نظماً؟

وإذا كانت الحالة الشخصية الوجدانية هي التي شغلت الشاعر لا

الوطن كما وضح لنا سابقاً، فقد استرسل في حديثه عن الذات ذلك الحديث التقريري المباشر، يقول:

بك ما أفكر لا بنفسي: مات حبك في ضحاه
وطوى الزمان بساط عرسك والصبى في العنفوان

فهنا عدنا إلى قوله السابق: «لولاك ما رمت الحياة...»، وهنا أصبحت الحالة الشخصية ليست تفكيراً في قدر المرأة ومصيرها، بل تفكيراً في وضع جنسي للمرأة حين يموت الرجل عن امرأة تصغره سناً ولا يهنأ معها زمنا. تلك ما تعكسه هذه الأبيات على الأقل ـ بحيث استحالت القصيدة في مجملها لا إلى تمجيد للوطن وتقدير للمرأة، بل إلى ندم على ضياع الحياة وفقدانها، إنه لا يفكر إلا في المرأة كامرأة، وليست المرأة رمز العراق. وقد عمق هذا الشعور عندنا عندما رأيناه يقول:

يا ليتني طفل يجوع يئن في ليل العراق

ليكن الليل طبيعياً أو رمزاً لأمر ما، ولكن الرجل الذي نفترضه ثائراً، يود أن يصبح طفلاً يتعذب في ذلك الليل. والأطفال رمز البراءة، وهم إذ يتعذبون في ليل العراق محتاجون إلى رجل مناضل، رجل يتعذب كما يتعذب الكبار من رفاقه، لا أن يكون طفلاً يحس بالعذاب ولا يستطيع تفسيره.

وإذا كنا لاحظنا الخلل الموسيقي في عدم إشباع الهاء فيما مر معنا، فقد اضطر هنا إلى تقدم الجار والمجرور خضوعاً للإيقاع. لقد أصبح يبكي على لذّاته الشخصية، وليس على الوطن الذي ناضل من أجله، بل وليس على المرأة التي تشاركه العذاب على ما يبدو، فجعلنا نتنبه إلى يقظته هو في صنعته الشعرية بدلاً من الاستغراق فيها:

بـــــك مــــــا أفـــــــكـــــــر

وهكذا تنتهي إحدى القصائد التي نظمها السياب، والتي قد تعكس مرحلة من مراحل نضجه الفني، ونحن نتوقع قصيدة بعيدة كل البعد عن هذا

المستوى من الشعر، والذي جعل كثيراً من الشباب في السبعينات يتكئون عليه، فيظنون أن النظم بهذه الطريقة هي عين الشعر. ونحن مع ذلك ما زلنا نرى قصيدتيه: المطر والمومس العمياء من عيون الشعر العربي الحديث.

وأخيراً، فإذا كانت القصيدة قد أحدثت فينا تأثيراً، فلأنه فوق السرير لو أنة ودم يراق، تعاطفنا مع رجل في لحظاته الأخيرة داخل مستشفى قد أنهكته وأوجعته العمليات الجراحية، وهو يائس من الحياة، قد خلف امرأة وطفلاً، وهو مع ذلك منفي من وطنه.



ملحق القصائد

عَمْرُو بنُ الأَهْتَمِ بنِ سُمَيٍّ السَّعْدِيُّ المُنْقَرِيُّ:

ألا طرقَتْ أَسْمَاءُ وَهْيَ طَرُوقُ ... وبانَتْ على أنَّ الخيالَ يَشُوقُ
بِحَاجَةِ مَحْزُونٍ كأنَّ فؤادَهُ ... جناحٌ وَهَى عَظْماه فَهْوَ خَفُوقُ
وهانَ على أسماءَ أنْ شَطَّتِ النَّوى ... يَحِنُّ إليها وَالِهٌ ويَتُوقُ
ذَرِينِي فإنَّ البُخْلَ يا أُمَّ هيثَمٍ ... لِصالِحِ أخلاقِ الرِّجالِ سَرُوقُ
ذَرِينِي وحُظِّي في هَوَايَ فإنَّنِي ... على الحَسَبِ الزَّاكِي الرَّفِيعِ شَفِيقُ
وإنّي كريمٌ ذُو عِيالٍ تُهِمُّني ... نَوَائِبُ يَغْشَى رُزْؤُها وحُقُوقُ
ومُسْتَنْبِحٍ بعدَ الهُدُوءِ دَعْوَتُهُ ... وقد حانَ من نَجْمِ الشِّتاءِ خُفُوقُ
يُعالِجُ عِرْنِيناً منَ اللَّيلِ بارداً ... تَلُفُّ رِياحٌ ثَوْبَهُ ويُرُوقُ
تَأَلَّقُ في عَيْنٍ منَ المُزْنِ وادِقٍ ... لهُ هَيْدَبٌ دانِي السَّحَابِ دَفُوقُ
أَضَفْتُ فلم أُفْحِشْ عليهِ ولم أقُلْ ... لِأَحْرِمَهُ إنَّ المَكانَ مَضِيقُ
فقلْتُ لهُ أهلاً وسهلاً ومَرحباً ... فهذا صَبُوحٌ راهِنٌ وصَدِيقُ
وقُمتُ إلى البَرْكِ الهَواجِدِ فاتَّقَتْ ... مَقاحِيدُ كُومٌ كالمَجادِلِ رُوقُ
بِأَدْماءَ مِرْباعِ النِّتاجِ كأنما ... إذا عَرَضَتْ دُونَ العِشارِ فَنِيقُ
بِضَرْبَةِ ساقٍ أو بِنَجْلاءَ ثَرَّةٍ ... لَها مِن أمامِ المَنْكِبَيْنِ فَتِيقُ
وقامَ إليها الجازِرانِ فأَوْفَدَا ... يُطِيرانِ عَنها الجِلْدَ وَهْيَ تَفُوقُ
فَجُرَّ إلينا ضَرْعُها وسَنَامُها ... وأزهَرُ يَحْبُو لِلقيامِ عَتِيقُ
بقيرٌ جَلا بالسَّيفِ عنهُ غِشَاءَهُ ... أخٌ بإخاءِ الصَّالِحِينَ رَفِيقُ
فَباتَ لَنا منها ولِلضَّيْفِ مَوْهِناً ... شِوَاءٌ سَمِينٌ زاهِقٌ وغَبُوقُ
وبَاتَ لهُ دُونَ الصَّبا وهْيَ قَرَّةٌ ... لِحَافٌ ومَصْقُولُ الكِساءِ رَقِيقُ
وَكلُّ كَريمٍ يَتَّقِي الذَّمَّ بالقِرَى ... ولِلخَيْرِ بينَ الصَّالحينَ طَرِيقُ
لَعَمْرُكَ ما ضاقَتْ بِلادٌ بأَهْلِهَا ... ولكنَّ أخلاقَ الرِّجالِ تَضِيقُ
نَمَتْنِي عُرُوقٌ من زُرارَةَ لِلْعُلَى ... ومِنْ فَدَكِيٍّ والأَشَدِّ عُرُوقُ
مكارِمُ يَجْعَلْنَ الفَتَى في أُرُومَةٍ ... يَفَاعٍ، وبعضُ الوالِدِينَ دَقِيقُ

كُثَيرٌ عَزَّةَ

خليلي هذا ربع عزة فاعقلا قلوصيكما ثم ابكيا حيث حلت

وما كنت أدري قبل عزة ما البكى ولا موجعات القلب حتى تولت

فلا يحسب الواشون أن صبابتي بعزة كانت غرة فتجلت

فوالله ثم الله ما حل قبلها ولا بعدها من خلة حيث جلت

وما مرّ من يوم عليّ كيومها وإن عظمت أيام أخرى وجلت

وكانت لقطع الحبل بيني وبينها كناذرة نذراً فأوفت وحلت

فقلت لها يا عز كل مصيبة إذا وطنت يوماً لها النفس ذلت

أباحت حمى لم يرعه الناس قبلها وحلت تلاعا لم تكن قبل حلت

أريد ثواء عندها وأظنها إذا ما أطلنا عندها المكث ملت

فوالله ما قاربت إلا تباعدت لهجري ولا أكثرت إلا أقلت

يكلفها الغيران شتمي وما بها هواني ولكن للمليك استذلت

هنيئاً مريئاً غير داء مخامر لعزة من أعراضنا ما استحلت

فإن تكن العتبى فأهلاً ومرحباً وحقت لها العتبى لدينا وقلت

وإن تكن الأخرى فإن وراءنا مهامه إن سارت بها العيس كلت

أسيئي بنا أو احسني لا ملومة لدينا ولا مقلية إن تقلت

فما أنا بالداعي لعزة بالردا ولا شامت أن نعل عزة زلت

وإني وتهيامي بعزة بعدما تخليت عنها برهة وتخلت

لكالمترجي ظل الغمامة كلما تبوّأ منها للمقيل اضمحلت

كأني وإياها غمامة ممحل رجاها فلما جاوزته استهلت

كأني أنادي صخرة حين أعرضت من العصم لو تمشي بها العصم زلت

صفوحاً فما تلقاك إلا بخيلة فمن مل منها ذلك النيل ملت

فما أنصفت أما النساء فبغضت ... إلـيّ وأمـا بـالـنـوال فـضـنـت

فـواعـجـبـا لـلـقـلـب كـيـف اغـتـراره ... ولـلـنفس لـما وطـنت كيف زلـت

وكنا عـقـدنا عقدة الـوصـل بيننا ... فـلـمـا تـواثـقـنـا شـددت وحـلـت

وكنا تملكنا في صعود من الهوى ... فـلـمـا تـوافـيـنـا ثـبـت وزلـت

فإن تسأل الواشون كيف سلوتها ... فقل نفس حر سليت فتسلت

ولـلـعـيـن تـذراف إذا مـا ذكـرتـهـا ... وللقلب وسواس إذ العين ملت

فكنت كذي رجلين رجل صحيحة ... وأخرى رمى فيها الزمان فشلت

فليت قلوصي عند عزة قيدت ... بحبل ضعيف بأن عنها فضلت

وأصبح في القوم المقيمين رحلنا ... وكـان لـهـا بـاغ سـواي فـسـلـت

تـمـنـيـتـهـا حـتـى إذا مـا رأيـتـهـا ... رأيت المنايا شرّعا قد أظلت

أصاب الردى من كان يبغي لها الردا ... وجـن الـلـواتـي قـلـن عـزة جـنـت

عـلـيـهـا تـحـيـات الـسـلام هـديـة ... لـهـا كل حين مقبل حيث حلت

ابن زيدون

أضحـى التنائـي

أضحَى التّنائي بَديلاً مِنْ تَدانِينا ... وَنَابَ عَنْ طِيبِ لُقْيانَا تَجافِينَا

ألاّ! وَقَد حانَ صُبحُ البَينِ صَبّحَنا ... حَيْنٌ فَقَامَ بِنَا للحَيْنِ نَاعِينَا[1]

مَنْ مُبْلِغُ المُلْبِسِينا بانتزَاحِهِمُ ... حُزناً مَعَ الدّهرِ لا يَبْلي ويُبْلِينَا

أنّ الزّمانَ الذي ما زالَ يُضحِكُنا ... أُنساً بقُرْبِهِمُ قَدْ عادَ يُبكِينَا

غِيظَ العِدا مِنْ تَساقِينا الهوَى فدعَوْا ... بأنْ نَغَصَّ فَقالَ الدّهرُ آمِينَا

فَانحَلّ ما كانَ مَعقُوداً بأنْفُسِنَا ... وَانبَتّ ما كانَ مَوْصُولاً بأيْدِينَا[2]

وَقَدْ نَكُونُ وَما يُخشَى تَفَرّقُنا ... فاليَوْمَ نَحنُ وَما يُرْجى تَلاقِينَا

يا لَيتَ شِعرِي ولم نُعتِبْ أعاديَكم ... هَلْ نَالَ حَظّاً منَ العُتبَى أعادينَا[3]

لم نَعتَقِدْ بَعدكُمْ إلاّ الوَفاء لكُمْ ... رَأياً وَلَمْ نَتَقَلّدْ غَيرَهُ دِينَا

ما حَقّنا أن تُقِرّوا عَينَ ذِي حَسَدٍ ... بِنا وَلا أن تَسُرّوا كاشِحاً فِينَا[4]

كُنّا نُرَى اليَأسَ تُسْلِينا عَوَارِضُه ... وَقَدْ يَئِسْنَا فَمَا لليأسِ يُغْرِينَا[5]

بِنْتُمْ وَبِنّا فما ابتَلّتْ جَوَانِحُنَا ... شَوْقاً إلَيكُمْ وَلا جَفّت مآقِينَا

نَكادُ حِينَ تُنَاجِيكُمْ ضَمائرُنا ... يَقضي علَينا الأسَى لَوْلا تأسّينَا[6]

حَالَتْ لِفَقْدِكُمُ أيّامُنا فغَدَتْ ... سُوداً وكانتْ بكُمْ بِيضاً لَيالِينَا[7]

---

(١) الحين: الهلاك.

(٢) أنبت: انقطع.

(٣) نعتب: نرضي. وقوله من العتبي: أي من عتباكم، رضاكم.

(٤) الكاشح: المبغض.

(٥) نرى: نظن. يغرينا: يولعنا.

(٦) الأسى: الحزن. التأسي: التعزي.

(٧) حالت: تغيرت.

إذْ جانِبُ العَيشِ طَلْقٌ من تألُّفِنا ... وَمَرْبَعُ اللّهْوِ صَافٍ مِنْ تَصَافِينَا

وَإذْ هَصَرْنَا فُنُونَ الوَصْلِ دانِيَةً ... قِطافُها فَجَنَيْنَا مِنْهُ ما شِينَا[1]

لِيُسقَ عَهدُكُمُ عَهدُ السّرُورِ فَما ... كُنْتُمْ لِأَرْوَاحِنَا إلاّ رَيَاحِنيَا

لا تَحْسَبُوا نَأيَكُمْ عَنَا يُغَيّرُنا ... أنْ طالَمَا غَيّرَ النّأيُ المُحِبّينَا!

وَاللّهِ مَا طَلَبَتْ أهْوَاؤنَا بَدَلاً ... مِنْكُمْ وَلا انصرَفتْ عنكمْ أمانينَا

يا سَارِيَ البَرْقِ غادِ القَصرَ وَاسقِ به ... مَن كانَ صِرْفَ الهوَى وَالوُدّ يَسقينَا[2]

وَاسألْ هُنالِكَ هَلْ عَنّى تَذكُّرُنا ... إلفاً تَذكُّرُهُ أمْسَى يُعَنّيِنَا؟[3]

وَيَا نَسِيمَ الصَّبَا بَلّغْ تَحِيّتَنَا ... مَنْ لَوْ على البُعْدِ حَيّا كان يحيينا

فَهَلْ أرَى الدّهرَ يَقضِينا مُساعَفَةً ... مِنْهُ وَإنْ لم يكُنْ غِبّاً تَقاضِينَا[4]

رَبيبُ مُلكٍ كَأنّ اللّهَ أنْشَأهُ ... مِسكاً وَقَدّرَ إنشاءَ الوَرَى طِينَا

أوْ صَاغَهُ وَرِقاً مَحْضاً وَتَوّجَهُ ... مِنْ نَاصِعِ التّبرِ إبْداعاً وتَحسِينَا[5]

إذا تَأوّدَ آدَتْهُ رَفَاهِيَةً ... تُومُ العُقُودِ وَأدمَتْهُ البُرَى لِينَا[6]

كانَتْ لَهُ الشّمسُ ظِئراً في أكِلّته ... بَلْ ما تَجَلّى لها إلاّ أحايِينَا[7]

كأنّما أُثبِتَتْ في صَحنِ وَجنَتِهِ ... زُهْرُ الكَوَاكِبِ تَعوِيذاً وَتَزْيِينَا[8]

ما ضَرّ أنْ لمْ نَكُنْ أكفاءَهُ شرَفاً ... وَفي المَوَدّةِ كافٍ مِنْ تَكَافِينَا؟

يا رَوْضَةً طالَمَا أجْنَتْ لَوَاحِظَنَا ... وَرْداً، جَلاهُ الصِّبا غضّاً وَنَسْرِينَا[9]

---

(١) هصر الغصن: جذبه وأماله.

(٢) غاد القصر: أمطره غدوة.

(٣) عناه: أهمه.

(٤) الغب: الزيارة بعد أيام، وهنا بمعنى: القليل. يقضينا مساعفة: يقدر لنا، وأراد الوصال.

(٥) الورق: الفضة.

(٦) تأود: تثنى. التوم: حبوب من فضة تشبه الدرر، واحدتها تومة. البرى: الخلاخيل.

(٧) الظئر: المرضعة. الأكلة، واحدتها كلة: ستر رقيق يقي من البعوض.

(٨) التعويذ: من عوذه، علق عليه العوذة: الرقية تعلق على الإنسان، لتقيه في زعمهم من الجنون والعين.

(٩) أجنت لواحظنا: جعلتها تجني، تقطف. النسرين: الورد الأبيض.

وَيا حَيَاةً تَمَلَّيْنَا بِزَهْرَتِهَا ... مُنًى ضُرُوباً وَلَذَّاتٍ أَفَانِينَا[1]

وَيا نَعِيماً خَطَرْنَا مِنْ غَضَارَتِهِ ... في وَشْيِ نُعْمَى سَحَبنا ذَيلَه حِينَا[2]

لَسنا نُسَمّيكِ إجْلالاً وَتَكْرِمَةً ... وَقَدْرُكِ المُعْتَلي عَنْ ذاكَ يُغْنِينَا

إذا انفَرَدتِ وما شُورِكتِ في صِفَةٍ ... فَحَسبُنا الوَصْفُ إيضَاحاً وَتَبْيِينَا

يا جَنّةَ الخُلْد أُبدِلْنا بِسِدْرَتِها ... وَالكَوْثَرِ العَذْبِ زَقّوماً وغِسلينَا[3]

كأنّنا لم نَبِتْ والوَصْلُ ثالِثُنا ... وَالسّعدُ قَدْ غَضَّ من أجفانِ وَاشينَا

إنْ كان قد عزّ في الدّنيا اللّقاءُ بِكُمْ ... في مَوْقفِ الحَشرِ نَلقاكُمْ وَتَلقُونَا

سِرّانِ في خاطِرِ الظّلماءِ يَكتُمُنا ... حتّى يَكادَ لِسانُ الصّبحِ يُفشِينَا

لا غَرْوَ في أنْ ذكرْنا الحزْنَ حينَ نهتْ ... عنهُ النُّهَى وَتركْنا الصّبرَ ناسِينَا[4]

إنّا قَرَأنا الأسَى، يوْمَ النّوَى سُوَراً ... مَكتوبَةً وَأخَذْنا الصّبرَ تَلْقِينَا

أمّا هَوَاكِ فَلَمْ نَعدِلْ بِمَنْهَلِهِ ... شُرْباً وَإنْ كانَ يُرْوِينَا فيُظْمِينَا

لمْ نَجْفُ أُفقَ جَمالٍ أنتِ كَوْكبُهُ ... سالِينَ عَنهُ وَلم نَهجُرْهُ قالِينَا[5]

وَلا اخْتِيَاراً تجَنّبْناهُ عَنْ كَثَبٍ ... لكنْ عَدَتْنا على كُرْهٍ عَوَادِينَا[6]

نأسَى عليكِ إذا حُثّتْ مُشَعْشَعَةً ... فِينا الشَّمُولُ وَغَنّانَا مُغَنّينَا[7]

لا أكْؤسُ الرّاحِ تُبدي من شمائِلِنَا ... سِيمَا ارْتياحٍ وَلا الأوْتارُ تُلْهِينَا

دُومي على العهدِ ما دُمنا مُحافِظَةً ... فالحُرُّ مَنْ دانَ إنْصافاً كما دِينَا

فَما استَعَضْنا خَليلاً مِنكِ يَحبِسُنا ... وَلا استَفَدْنا حَبِيباً عَنكِ يَثْنِينَا

وَلَوْ صَبَا نَحْوَنَا من عُلوِ مَطلَعِه، ... بَدرُ الدُّجى لم يَكنْ حاشاكِ يُصْبِينَا

---

(١) تملينا: تمتعنا. أفانين: أنواع.

(٢) غضارته: نضرته.

(٣) سدرتها: أي سدرة المنتهى، وهي شجرة نبق عن يمين العرش. الكوثر: نهر في الجنة. الزقوم: شجرة في جهنم منها طعام أهل النار. الغسلين: ما يسيل من جلود أهل النار.

(٤) النهي: العقول، واحدتها نهية.

(٥) قالينا، من قلاه: أبغضه.

(٦) عدتنا: صرفتنا. العوادي: أشد الأشغال التي تصرف الإنسان عن أموره.

(٧) المشعشعة: الممزوجة بالماء.

أبْكي وَفاءَ وَإنْ لم تَبْذُلي صِلَةً فَالطّيفُ يُقْنِعُنا وَالذّكرُ يَكفِينَا
وَفي الجَوَابِ مَتَاعٌ إنْ شَفَعتِ بهِ بيضَ الأيادي التي ما زِلتِ تُولِينَا
عَلَيكِ منّا سَلامُ اللّهِ ما بَقِيَتْ صَبَابَةٌ بِكِ نُخْفِيهَا فَتَخْفِينَا[1]

(١) نخفيها: نسترها. تخفينا: تظهرنا، تفضحنا.

رائية أبي فراس

أرَاكَ عَصِيَّ الدّمعِ شِيمَتُكَ الصبرُ ... أمَا لِلْهَوَى نَهْيٌ عَلَيْكَ وَلا أمْرُ؟
بَلى أنَا مُشتَاقٌ وَعِنديَ لَوْعَةٌ ... وَلَكِنّ مِثْلي لا يُذَاعُ لَهُ سِرّ!
إذا اللّيلُ أضْوَاني بَسَطتُ يدَ الهَوَى ... وَأذْلَلْتُ دَمعاً من خَلائقهِ الكِبْرُ
تَكادُ تُضِيءُ النّارُ بَينَ جَوَانِحي ... إذا هيَ أذْكَتْهَا الصّبَابَةُ وَالفِكْرُ
مُعَلِّلَتي بالوَصْلِ وَالمَوْتُ دُونَهُ ... إذامِتّ ظَمْآناً فَلا نَزَلَ القَطْرُ!
حَفِظْتُ وَضَيّعْتِ المَوَدّةَ بَيْنَنَا ... وَأحسنَ من بَعضِ الوَفاءِ لكِ العُذرُ
وَمَا هَذِهِ الأيّامُ إلاّ صَحَائِفٌ ... لأحرُفِها مِنْ كَفّ كاتِبِها بَشْرُ
بنَفسِي مِنَ الغَادِينَ في الحَيّ غَادَةٌ ... هَوَايَ لَهَا ذَنْبٌ وَبَهجَتُها عُذْرُ
تَرُوغُ إلى الوَاشِينَ فيّ وَإنّ لي ... لأذْناً بِهَا عَنْ كُلّ وَاشِيَةٍ وَقْرُ
بَدَوْتُ وَأهْلي حَاضِرُونَ لأنّني ... أرَى أنّ دَاراً لَستِ من أهلها قَفْرُ
وَحَارَبْتُ قَوْمي في هَوَاكِ وَإنّهُمْ ... وَإيّايَ لَوْلا حُبّكِ المَاءُ وَالخَمرُ
فإنْ يَكُ مَا قَالَ الوُشَاةُ وَلَمْ يَكُنْ ... فَقَد يَهدِمُ الإيمانُ مَا شَيّدَ الكُفرُ
وَفَيْتُ وَفي بَعضِ الوَفَاءِ مَذَلّةٌ ... لإنسَانَةٍ في الحَيّ شِيمَتُهَا الغَدْرُ
وَقُورٌ وَرَيْعَانُ الصِّبَا يَسْتَفِزّهَا ... فَتَأرَنُ أحْيَاناً كَمَا أرِنَ المُهْرُ
تُسَائِلُني مَنْ أنتَ وَهي عَلِيمَةٌ ... وَهَلْ بِفَتًى مِثْلي عَى حَالِهِ نُكرُ؟
فَقُلتُ كمَا شاءتْ وَشَاءَ لهَا الهَوَى ... قَتِيلُكِ قالَتْ أيّهُمْ فهُمُ كُثرُ؟
فَقُلتُ لهَا لَوْ شِئتِ لَمْ تَتَعَنّتي ... ولَمْ تَسألي عَني وَعِندَكِ بي خُبرُ!
فقالَتْ لَقد أزرَى بكَ الدّهرُ بَعدنا ... فَقُلتُ مَعاذَ اللّهِ بَل أنتِ لا الدّهرُ
وَمَا كانَ للأحزَانِ لَوْلاكِ مَسلَكٌ ... إلى القَلْبِ لكِنّ الهَوَى للبِلى جسرُ
وَتَهلِكُ بَينَ الهَزْلِ وَالجِدّ مُهجَةٌ ... إذا مَا عَداهَا البَينُ عَذّبَها الهَجْرُ
فأيْقَنْتُ أنْ لا عزّ بَعدي لعاشِقٍ ... وَأنّ يَدِي مِمّا عَلِقْتُ بِهِ صِفْرُ

وَقَلّبْتُ أمْرِي لا أرَى لي رَاحَةً ... إذا البَينُ أنْسَانِي ألَحّ بيَ الهَجْرُ

فَعُدْتُ إلى حكم الزّمانِ وَحكمِهَا ... لهَا الذّنْبُ لا تُجزَى به وَليَ العُذْرُ

كَأني أُنَادِي دُونَ مَيْثَاءَ ظَبْيَةً ... على شَرَفٍ ظَمْيَاءَ جَلّلَهَا الذّعْرُ

تَجَفَّلُ حِيناً ثُمّ تَرْنُو كَأنّهَا ... تُنادي طَلاً بالوَادِ أعجَزَهُ الحُضْرُ

فَلا تُنْكِرِيني يَابْنَةَ العَمّ إنّهُ ... ليَعرِفُ مَن أنكَرْتِهِ البَدْوُ وَالحَضْرُ

وَلا تُنْكِرِيني إنّني غَيرُ مُنْكَرٍ ... إذا زَلّتِ الأقْدامُ وَاستُنزِلَ النّصرُ

وَإني لَجَرّارٌ لِكُلّ كَتِيبَةٍ ... مُعَوَّدَةٍ أنْ لا يُخِلّ بِهَا النّصرُ

وَإني لَنَزّالٌ بِكُلّ مَخُوفَةٍ ... كَثِيرٌ إلى نُزّالِهَا النّظَرُ الشّزْرُ

فَأظْمَأُ حتى تَرْتَوِي البِيضُ وَالقَنا ... وَأسْغَبُ حتى يَشبَعَ الذّئبُ وَالنّسرُ

وَلا أُصْبِحُ الحَيَّ الخَلُوفَ بِغَارَةٍ ... وَلا الجَيشَ ما لمْ تأتِه قَبليَ النُّذْرُ

وَيا رُبّ دارٍ لمْ تَخَفْني مَنِيعَةٍ ... طَلعْتُ عَلَيْهَا بالرّدى أنَا وَالفَجرُ

وَحَيٍّ رَدَدْتُ الخَيلَ حَتى مَلَكْتُهُ ... هَزِيماً وَرَدّتْني البَرَاقِعُ وَالخُمْرُ

وَسَاحِبَةِ الأذْيَالِ نَحوِي لَقِيتُهَا ... فَلَمْ يَلقَهَا جافي اللّقَاءِ وَلا وَعْرُ

وَهَبْتُ لهَا مَا حَازَهُ الجَيْشُ كُلَّهُ ... وَرُحتُ وَلمْ يُكشَفْ لأبْيَاتِها سِترُ

وَلا رَاحَ يُطْغِيني بِأثْوَابِهِ الغِنى ... وَلا بَاتَ يَثْنِيني عَنِ الكَرَمِ الفَقْرُ

وَمَا حَاجَتي بالمَالِ أبْغي وُفُورَهُ ... إذا لمْ أفِرْ عِرْضِي فَلا وَفَرَ الوَفْرُ

أُسِرْتُ وَما صَحبي بعُزْلٍ لدى الوَغى ... وَلا فَرَسِي مُهْرٌ وَلا رَبُّهُ غَمْرُ

وَلَكِنْ إذا حُمّ القَضَاءُ على امرِىءٍ ... فَلَيْسَ لَهُ بَرٌّ يَقِيهِ وَلا بَحْرُ

وَقَالَ أُصَيْحابي الفِرَارُ أوِ الرّدَى؟ ... فَقُلْتُ هُمَا أمْرَانِ أحلاهُما مُرّ

وَلَكِنّني أمْضِي لِمَا لا يَعِيبُني ... وَحَسْبُكَ من أمرَينِ خَيرُهما الأسْرُ

يَقولونَ لي بِعتَ السّلامَةَ بالرّدى؛ ... فَقُلْتُ أمَا وَاللّهِ مَا نَالَني خُسْرُ

وَهَلْ يَتَجافَى عَنيَ المَوْتُ سَاعَةً ... إذَا مَا تَجَافَى عَنيَ الأسرُ وَالضّرّ؟

هُوَ المَوْتُ فاختَرْ ما عَلا لكَ ذِكْرُهُ ... فلَمْ يَمُتِ الإنسانُ ما حَيِيَ الذكرُ

وَلا خَيرَ في دَفْعِ الرّدَى بِمَذَلّةٍ ... كمَا رَدّهَا يَوْماً بِسَوْءَتِهِ عَمرُو

يَمُنّونَ أنْ خَلّوا ثِيَابي وَإنّمَا ... عَليّ ثِيَابٌ من دِمائِهِمُ حُمْرُ

وَقَائِمُ سَيْفٍ فيهِمُ انْدَقّ نَصْلُه ... وَأعقابُ رُمحٍ فيهِمُ حُطّمَ الصّدرُ

سَيَذْكُرُني قَوْمي إذا جَدّ جِدُّهُمْ وفي اللّيلَةِ الظّلْمَاءِ يُفتَقَدُ البَدْرُ
فإنْ عِشْتُ فَالطّعنُ الذي يَعْرِفُونَه وَتِلكَ القَنا وَالبِيضُ وَالضُّمَرُ الشُّقرُ
وَإنْ مُتّ فَالإنْسَانُ لا بُدّ مَيّتٌ وَإنْ طَالَتِ الأيّامُ وَانْفَسَحَ العمرُ
وَلَوْ سَدّ غَيرِي ما سددتُ اكتفَوْا به وَما كانَ يَغلو التّبرُ لَوْ نَفَقَ الصُّفْرُ
وَنَحنُ أُنَاسٌ لا تَوَسُّطَ عِنْدَنَا لَنَا الصّدر دُونَ العالَمينَ أوِ القَبرُ
تَهُونُ عَلَيْنا في المَعَالي نُفُوسُنَا وَمَنْ خَطَبَ الحَسناءَ لَمْ يُغلِها المَهرُ
أعَزُّ بَني الدّنْيَا وَأعْلى ذَوِي العُلا وَأكرَمُ مَن فَوْقَ الترابِ وَلا فَخْرُ

شوقي
أندلسيــة

نظمها في منفاه بأسبانيا، وفيها يحن للوطن العزيز، ويصف كثيراً من مشاهده ومعاهده:

يـا نـائحَ الـطـلْـح أشبـاهٌ عَـوَدِايـنـا ... نَشْجَى لواديك أم نَأسَى لوادينا[1]؟
مـاذا تـقُـصُّ عـلـيـنـا غـيـرَ أن يـداً ... قصَّتْ جَناحك جالت في حواشينا!
رمى بنا البينُ أَيْكاً غيرَ سامِرِنا ... أخا الـغـريـب وظِلاً غـيـر نـاديـنـا
كلُّ رمته النوى! ريشَ الفراق لنا ... سهماً وسُلَّ عليك البين سِكِّينا[2]
إذا دعا الشوقُ لم نَبرحْ بمُنْصَدِعٍ ... من الـجـنـاحـيـن عَـيٍّ لا يـلـبِّـيـنـا
فإن يك الجِنس يابن الطلح فرّقنا ... إن المصائبَ يجمعن المُصابينا
لـم تـأل مـاءَكَ تَـحـنـانـاً ولا ظَـمَـأً ... ولا ادِّكـاراً ولا شـجـواً أفـانـيـنـا[3]
تَـجـرُّ مـن فَـنَـنٍ سـاقـاً إلـى فـنـنٍ ... وتسحب الذيلَ ترتاد المؤاسينا[4]
أُساةُ جسمك شتّى حين تطلبهم ... فمن لروحك بالنُّطْس المُدَاوينا[5]!

❁ ❁ ❁

(١) الطلح: واد بظاهر إشبيليا كان ابن عباد شديد الولع به. عوادينا: عوادي الدهر مصائبه.

(٢) ريش: من راش السهم ألصق عليه الريش.

(٣) ادكارا: تذكارا. أفانين: أجناس.

(٤) الفنن: الغصن المستقيم.

(٥) الأساة: الأطباء. النطس: الأطباء الحذاق.

آهاً لنا نازِحَيْ أيْكٍ بأندلس — وإن حلَلْنا رفيفاً من روابينا[1]
رسمٌ وقفنا على رسم الوفاءِ له — نجيش بالدمع والإجلالُ يَثنينا
لفِتْيةٍ لا تنال الأرضُ أدمَعهم — ولا مَفَارقهم إلا مُصَلِّينا[2]
لو لم يسودوا بدينٍ فيه مَنْبهة — للناس كانت لهم أخلاقهم دينا[3]
لم نسْرِ من حَرَمٍ إلاّ إلى حرم — كالخمر من بابل سارت لدارينا[4]
لما نَبَا الخلد نابت عنه نسخته — تَماثُلَ الورد خِيريًا و نَسْرِينا[5]
نَسْقِي ثراهمْ ثناءً كلما نُثِرتْ — دموعُنا نُظِمتْ منها مراثينا
كادت عيونُ قوافينا تُحرِّكُه — وكِدنَ يوقِظْنَ في التُّرب السلاطينا
لكنَّ مصرَ وإن أغضتْ على مِقَةٍ — عينٌ من الخُلْدِ بالكافور تَسقينا[6]
على جوانبها رفَّتْ تمائِمُنا — وحول حافاتِها قامت رواقينا[7]
ملاعِبٌ مَرِحتْ فيها مآرِبُنا — وأربُعٌ أنِستْ فيها أمانينا
ومطلَعٌ لِسعودٍ من أواخِرنا — ومَغْرِبٌ لجدودٍ من أوَالينا[8]
بِنَّا فلم نَخْلُ من رَوْحٍ يُراوِحُنا — من برِّ مصرَ وريحانٍ يُغادِينا[9]
كَأمِّ موسَى على اَسمِ اللهِ تكفُلنا — وباَسمهِ ذهبتْ في اليَمِّ تُلقِينا[10]
ومصرُ كالكَرْمِ ذي الإحسان فاكهةٌ — لحاضِرينَ وأكوابٌ لبَادينا

❀ ❀ ❀

---

(١) الأيك: الشجر الكثيف الملتف.
(٢) الرفيف: الخصيب. الفتية: يقصد بهم ملوك الأندلس.
(٣) منبهة: أي شرف ورفعة.
(٤) بابل ودارينا: مدينتان مشهورتان بجودة الخمر.
(٥) خيريا ونسرينا: نوعان من الزهر.
(٦) المقة: المحبة.
(٧) الرواقي: واحدها راقية، وهي التي ترقي الصبي إذا كان به سحر.
(٨) الجدود: الحظوظ.
(٩) الروح: الرحمة والرزق.
(١٠) كأم موسى: شبه مصر حين ضاقت به على الرغم منها فركب البحر وخرج إلى المنفى كأم موسى عليه السلام حين ألقته في اليم صبياً وسألت الله أن يكفله.

يا ساريَ البرق يَرمي عن جوانحنا بعد الهدوءِ ويَهمِي عن مآقينا
لما تَرقرق في دمع السماء دماً هاج البكا فخضبْنَنا الأرض باكِينا
الليلُ يشهد لم تَهْتِك دياجيَه على نيام ولم تهتِف بسالينا
والنجمُ لم يَرنا إلاّ على قدم قيامَ ليلِ الهوى للعهد راعِينا
كزفرةٍ في سماء الليل حائرةٍ مما نردّد فيه حين يُضوينا
بالله إن جُبتَ ظلماءَ العُباب على نجائب النُّور محدوًّا بجرينا
تَردّعنك يداه كلَّ عاديةٍ إنساً يَعِثْنَ فساداً أو شياطينا
حتى حوتك سماءُ النيل عاليةً على الغيوث وإن كانت مَيامينا
واحرزتكَ شفُوف اللاَّزَوَرد على وشْي الزبرجد من أفواف وادينا[1]
وحازكَ الريفُ أرجاءَ مؤرَّجَةً ربَتْ خمائلَ واهتزّت بساتينا
فقِفْ إلى النيل واهتف في خمائلِه وانزل كما نزَل الطَلُّ الريَاحينا
وآسِ ما باتَ يذوَى من منازِلنا بالحادثات ويَضوَى من مغانينا

❀ ❀ ❀

ويا مُعطَّرَةَ الوادي سَرَتْ سَحَراً فطابَ كلُّ طَرُوح من مرامينا
ذَكيّةَ الذيلِ لو خِلنَا غِلالتَها قميصَ يوسفَ لم نُحسَبْ مُغالينا
جَشِمتِ شَوْكَ السُّرى حتى أتيتِ لنا بالوَرْدِ كُتْباً وبالرَّيّا عناوينا
فلو جزيناكِ بالأرواح غاليةً عن طيب مَسْراكِ لم تَنهض جَوَازينا
هل من ذيولكِ مِسكيٌّ نُحمِّلُه غرائبَ الشوق وَشْياً من أمالينا
إلى الذين وجدنا وُدَّ غيرِهم دُنْيا وودُّهمُ الصافي هو الدينا

❀ ❀ ❀

يا من نَغارُ عليهم من ضمائرنا ومن مصون هواهم في تَناجِينا
ناب الحَنِينُ إليكم في خواطرنا عن الدلال عليكم في أمانينا
جئنا إلى الصبر ندعوه كعادتنا في النائبات فلم يأخذ بأيْدِينا

---

(١) الشفوف: واحدها شف، الثوب الرقيق، واللازورد: حجر صاف شفاف الزرق، والأفواف: يريديها الخمائل.

وما غُلِبنا على دمعٍ ولا جَلَدٍ حتى أتتنا نواكم من صَيَاصِينا[١]

ونابِغِيٌّ[٢] كان الحَشْرَ آخره تُميتُنا فيه ذكراكم وتُحيِينا[٣]

نطوي دُجَاه بجُرحٍ من فراقِكمُ يكاد في غَلَس الأسحار يَطوينا

إذا رَسَا النجمُ لم تَرْقأ محاجِرُنا حتى يزولَ ولم تهدأ تراقِينا

بتنا نقاسِي الدواهي من كواكِبه حتى قعدنا بها حَسْرَى تُقاسِينا

يبدو النهارُ فيُخفيه تجلّدُنا للشامتين ويأسُوه تأسِّينا

❁ ❁ ❁

سَقياً لعهدٍ كأكنافِ الرُّبَى رِفَةً أنّا ذهبنا وأعطافِ الصَّبا لِينا

إذ الزمانُ بنا غَيْناءُ زاهِيةٌ تَرِفُ أوقاتنا فيها رَيَاحينا

الوصلُ صافيةٌ والعيشُ ناغيةٌ والسعدُ حاشيةٌ والدهرُ ماشِينا

والشمس تُختال في العِقْيان تَحْسَبها بُلقيسَ ترفُلُ في وشى اليمَانِينا

والنيلُ يُقبلُ كالدنيا إذا احتَفلتْ لو كان فيها وفاءٌ للمُصافِينا

والسعدُ لو دامَ والنُّعمَى لو اطَّرَدتْ والسيلُ لو عَفَّ والمِقدارُ لو دِينا

أَلقى على الأرض حتى ردَّها ذَهَباً ماءَ لَمسنا به الإِكسير أو طِينا

أعده من يُمنه التابوتُ وارتسمت على جوانبه الأنوارُ من سِينا

له مبالغُ ما في الخُلق من كرَم عهدُ الكرام وميثاقُ الوفيِّينا

لم يَجْرِ للدهرِ إعذارٌ ولا عُرُسٌ إلاّ بأيامِنا أو في ليالينا[٤]

ولا حوى السعدُ أطْغَى في أعِنَّتِه منا جِيَاداً ولا أرخَى ميادِينا

نحن اليواقيتُ خاض النارَ جوهرُنا ولم يهُن بيد التَّشْتيت غالِينا

ولا يحول لنا صِبْغ ولا خُلُقٌ إذا تلوّن كالحِرباء شَانِينا

لم تنزل الشمسُ ميزاناً ولا صعدِت في ملكِها الضخمِ عرشاً مثل وادينا

---

(١) الصياصي: الحصون وكل ما امتنع به.

(٢) النابغي: يريد به الليل الذي ملؤه الهم والأرق، إشارة إلى قول النابغة:

كليني لهم يا أميمة ناصب وليل أقاسيه بطيء الكواكب

(٣) الرفة: النضرة.

(٤) الأعذار: طعام يتخذ لسرور حادث.

ألـم تُـؤلّـهْ عـلـى حـافَـاتِـه ورأتْ عليـه آبنـاءَها الغُـرَّ المـيامـيـنا؟
إن غازلتْ شاطئيْه في الضحى لبِسا خمائلَ السُّندسِ الموشيَّة الغِينا[1]
وبات كلُّ مُجاجِ الوادِ من شَجَرٍ لوافظَ القزِّ بالخيطان تَرْمِينا[2]
وهذه الأرضُ من سَهْلٍ ومن جبلٍ قبل القياصرِ دِنّاهَا فراعينا
ولم يضَعْ حَجَراً بإنٍ على حجرٍ في الأرض إلاّ على آثار بانينا
كأن أهرامَ مصرٍ حائطٌ نهضت به يدُ الدهر لا بنيانُ فانينا
إيوانُه الفخمُ من عُليا مقاصِرِه يُفني الملوكَ ولا يُبْقي الأواوينا[3]
كأنها ورمالاً حولها ٱلتَطَمتْ سفينةٌ غَرِقتْ إلاّ أساطينا[4]
كأنها تحت لألاءِ الضُّحى ذَهباً كنوزُ فرعونَ غطَّيْنَ الموازينا

❁ ❁ ❁

أرضُ الأُبوةِ والميلاد طيَّبَها مَرُّ الصِّبا في ذيولٍ من تصابِينا
كانت محجّلةً فيها مواقِفُنا غُرًّا مُسلسَلَةَ المَجْرى قوافينا
فآب من كُرَةِ الأيام لاعِبُنا وثاب من سِنَةِ الأحلام لاهِينا
ولم نَدعَ لليالي صافِياً فدَعَتْ (بأن نَغَصّ فقال الدهرُ: آمينا)
لو آستطعنا لخُضْنا الجوَّ صاعِقةً والبرَّ نارَ وغًى والبحر غِسْلِينا[5]
سَعْياً إلى مصرَ نقضي حقَّ ذاكرنا فيها إذا نَسِي الوافي وباكِينا
كَنْزٌ بحلوانَ عند الله نطلُبُهُ خيرَ الودائع من خير المؤدِّينا[6]
لو غاب كلُّ عزيز عنه غيبَتَنا لم يأتِه الشوقُ إلاّ من نواحينا
إذا حمَلْنا لمصرٍ أولَه شَجَناً لم نَدْرِ أيّ هوى الأُمَّيْنِ شاجِينا

---

(١) الغين: واحدها أغين، الخضر.
(٢) المجاج: ما تمجه الأرض من شجر وغيره، أي ما تخرجه.
(٣) الأواوين: جمع إيوان.
(٤) الأساطين: واحدتها أسطوانة، وهي السارية.
(٥) الغسلين: الصديد.
(٦) إشارة إلى المرحومة والدة الناظم.

شوقي

نكبة دمشق

سلام من صبا بردى أرق ... ودمع لا يكفكف يا دمشق
ومعذرة اليراعة والقوافي ... جلال الرزء عن وصف يدق
وذكرى عن خواطرها لقلبي ... إليك تلفت أبدا وخفق
وبي مما رمتك به الليالي ... جراحات لها في القلب عمق
دخلتك والأصيل له ائتلاق ... ووجهك ضاحك القسمات طلق
وتحت جنانك الأنهار تجري ... وملء رباك أوراق وورق
وحولي فتية غر صباح ... لهم في الفضل غارات وسبق
على لهواتهم شعراء لسن ... وفي أعطافهم خطباء شدق
رواة قصائدي فأعجب لشعر ... بكل محلة يرويه خلق
غمزت إباءهم حتى تلظت ... أنوف الأسد واضطرم المدق
وضج من الشكيمةكل حر ... أبي من أمية فيه عتق

❁ ❁ ❁

لحاها الله أنباء توالت ... على سمع الولي بما يشق
يفصلها إلى الدنيا بريد ... ويجملها إلى الآفاق برق
تكاد لروعة الأحداث فيها ... تخال من الخرافة وهي صدق
وقيل معالم التاريخ دكت ... وقيل أصابها تلف وحرق
ألست دمشق للإسلام ظئر ... ومرضعة الأبوة لا تعق؟
صلاح الدين تاجك لم يجمل ... ولم يوسم بأزين منه فرق
وكل حضارة في الأرض طالت ... لها من سرحك العلوي عرق

سماؤك من حلى الماضي كتاب   وأرضك من حلى التاريخ رق
بنيت الدولة الكبرى وملكا   غبار حضارته لا يشق
له بالشام أعلام وعرس   بشائره بأندلس تدق

❁ ❁ ❁

رباع الخلد ويحك ما دهاها؟   أحق أنها درست أحق؟
وهل غرف الجنان منضدات؟   وهل لنعيمهن كأمس نسق؟
وأين دمى المقاصر من حجال   مهتكة وأستار تشق
برزن وفي نواحي الأيك نار   وخلف الأيك أفراح تزق
إذا رمن السلامة من طريق   أتت من دونه للموت طرق
بليل للقذائف والمنايا   وراء سمائه خطف وصعق
إذا عصف الحديد احمر أفق   على جنباته وأسود أفق
سلي من راع غيدك بعد وهن   أبين فؤاده والصخر فرق؟
وللمستعمرين وأن ألانو   قلوب كالحجارة لا ترق
رماك بطيشه ورمى فرنسا   أخو حرب به صلف وحمق
إذا ما جاءه طلاب حق   يقول عصابة خرجوا وثقوا
دم الثوار تعرفه فرنسا   وتعلم أنه نور وحق
جرى في أرضها فيه حياة   كمنهلِّ السماء وفيه رزق
بلاد مات فتيتها لتحيا   وزالوا دون قومهم ليبقوا
وحررت الشعوب على قناها   فكيف على قناها تسترق
بني سورية اطرحوا الأماني   وألقوا عنكم الأحلام ألقوا
فمن خدع السياسة أن تغروا   بألقاب الإمارة وهي رق
وكم صيد بدا لك من ذليل   كما مالت من المصلوب عنق
فتوق الملك تحدث ثم تمضي   ولا يمضي لمختلفين فتق
نصحت ونحن مختلفون داراً   ولكن كلنا في الهم شرق
ويجمعنا إذا اختلفت بلاد   بيان غير مختلف ونطق
وقفتم بين موت أو حياة   فإن رمتم نعيم الدهر فاشقوا

وللأوطان في دم كل حر ... يد سلفت ودين مستحق
ومن يسعى ويشرب بالمنايا ... إذا الأحرار لم يسقوا ويسقوا؟
ولا يبني الممالك كالضحايا ... ولا يدني الحقوق ولا يحق
ففي القتلى لأجيال حياة ... وفي الأسرى فدى لهمُ وعتق
وللحرية الحمراء باب ... بكل يد مضرجة يدق
جزاكم ذو الجلالة بني دمشق ... وعز الشرق أوله دمشق
نصرتم يوم محنته أخاكم ... وكل أخ بنصر أخيه حق
وما كان الدروز قبيل شر ... وإن اتخذوا بما لم يستحقوا
ولكن ذادة وقراة ضيف ... كينبوع الصفا خشنوا ورقوا
لهم جبل أشم له شطف ... موارد في السحاب الجون بلق
لكل لبوءة ولكل شبل ... نضال دون غايته ورشق
كأن من السموأل فيه شيئاً ... فكل جهاته شرف وخلق

إيليا أبي ماضي

المســاء

لا يستطيعُ الانـتـصـارْ

ولا يـطـيـقُ الانـكـسـار

❀ ❀ ❀

هذي الهواجسُ لم تكنْ مرسومةً في مقلتيكِ
فلقد رأيتكِ في الضحى ورأيتَهُ في وجنتيك
لكنْ وجدتكَ في المساءِ وضَعتِ رأسكَ في يديك
وجلستِ في عينيكِ ألغازٌ وفي النفسِ اكتئابْ
مـثـل اكـتـئـابِ الـعـاشـقـيـن
سـلـمـى.... بـمـاذا تـكـفـريـن؟

❀ ❀ ❀

بالأرض كيف هوَتْ عروش النور عن هضباتها؟
أم بالمروج الخضر ساد الصمتُ في جنباتها؟
أم بالعصافير التي تعدو إلى وكُناتها؟
أم بالمسا؟ إن المسا يخفي المدائن كالقرى
والـكـوخَ كـالـقـصـرِ الـمـكـيـنْ
والـشـوك مـثـلُ الـيـاسـمـيـن

❀ ❀ ❀

لا فرق عند الليل بين النهرِ والمستنقعِ
يخفي ابتسامات الطروب كأدمع المتوجّعِ
إن الجمالَ يغيبُ مثلَ القبحِ تحت البرقع

لكن لماذا تجزعينَ على النهارِ وللدجى
أحــلامُــه ورغــائــبــهْ
وســمــاؤه وكــواكــبــهْ
❁ ❁ ❁

إن كان قد سَتَرَ البلاد سهولها ووعورها
لم يسلب الزهرَ الأريجَ ولا المياه خريرها
كلا ولا منع النسائم في الفضاء مسيرها
ما زال في الورَق الحفيفُ وفي الصَّبا أنفاسها
والعندليب صداحه
لا ظفْره وجناحه
❁ ❁ ❁

فاصغي إلى صوت الجداول جارياتٍ في السفوحْ
واستنشقي الأزهار في الجنّات ما دامت تفوحْ
وتمتعي بالشهب في الأفلاك ما دامت تلوحْ
من قبل أن يأتي زمان كالضباب أو الدخانْ
لا تــبــصــريــن بــه الــغــديــر
ولا يــلــذّ لــكِ الــخــريــر
❁ ❁ ❁

لتكنْ حياتكِ كلها أملاً جميلاً طيّبا
ولتملأ الأحلام نفسكِ في الكهولة والصبا
مثل الكواكب في السماء وكالأزاهر في الربى
ليكن بأمر الحب قلبكِ عالَماً في ذاتهِ
أزهاره لا تذبلُ
ونجومه لا تأفلُ
❁ ❁ ❁

مات النهارُ ابن الصباح فلا تقولي كيف ماتْ
إن التأمل في الحياة يزيد أوجاعَ الحياة
فدعي الكآبة والأسى واسترجعي مرح الفتاة
قد كان وجهكِ في الضحى مثل الضحى متهللا
فـيـه الـبـشـاشـة والـبـهـاء
لـيـكـن كـذلـك فـي الـمـسـاء

مطران

المســاء

قال وهو عليل في مكس الإسكندرية

دَاءٌ أَلَـمَّ فـخِـلْـتُ فِـيـهِ شِـفَـائـي ... مِنْ صَبْوَتِي فَتَضَاعَفَتْ بُرَحَائي

يَـا لـلـضَّـعِـيفَيْنِ اسْتَبَدَّا بِي وَمَـا ... فِي الظُّلْمِ مِثْلُ تَحَكُّمِ الضُّعَفَاءِ

قَـلْـبٌ أَذَابَـتْـهُ الـصَّـبَـابَـةُ وَالْـجَـوَى ... وَغِـلالَـةٌ رَثَّـتْ مِـنَ الأَدْوَاءِ

وَالـرُّوحُ بَـيْـنَـهُـمَـا نَـسِـيـمُ تَـنَـهُّـدٍ ... فِي حَالَـيِ التَّصْوِيبِ وَالصُّعَدَاءِ

وَالعَقْلُ كَالمِصْبَاحِ يَغْشَى نُورَهُ ... كَدَرِي وَيُضْعِفُهُ نُضُوبُ دِمَائي

❁ ❁ ❁

هَـذَا الَّـذِي أَبْـقَـيْـتِـهِ يَـا مُـنْـيَـتِـي ... مِنْ أَضْلُعِي وَحَشَاشَتِي وَذَكَائي

عُمْرَيْنِ فِيكِ أَضَعْتُ لَوْ أَنْصَفْتِنِي ... لَـمْ يَـجْـدُرَا بِـتَـأَسُّـفِـي وَبُـكَـائـي

عُمْرَ الفَتَى الْفَانِي وَعُمْرَ مُخَلَّدٍ ... بِـبَـيَـانِـهِ لَـوْلاَكِ فِـي الأَحْـيَـاءِ

فَغَدَوْتُ لَمْ أَنْعَمْ كَذِي جَهْلٍ وَلَمْ ... أَغْـنَـمْ كَـذِي عَـقْـلٍ ضَـمَـانَ بَـقَـاءِ

❁ ❁ ❁

يَـاكَـوْكَـباً مَـنْ يَـهْـتَـدِي بِـضِـيَـائِـهِ ... يَـهْـدِيـهِ طَـالِـعُ ضِـلَّـةٍ وَرِيَـاءِ

يَـا مَـوْرِداً يَـسْـقِـي الـوُرُودَ سَـرَابُـهُ ... ظَـمَـأً إِلـى أَنْ يَـهْـلِـكُـوا بِـظَـمَـاءِ

يَـا زَهْـرَةً تُـحْـيِـي رَوَاعِـيَ حُـسْـنِـهَـا ... وَتُـمِـيـتُ نَـاشِـقَـهَـا بِـلاَ إِرْعَـاءِ[1]

هَـذَا عَـتَـابُـكِ غَـيْـرَ أَنِّـيَ مُـخْـطِـئٌ ... إِبْـرَامُ سَـعْـدٌ فِـي هَـوَى حَـسْـنَـاءِ

---

(١) رواعي: العيون التي ترعى. بلا إرعاء: بلا إبقاء عليه.

حَاشَاكِ بَلْ كُتِبَ الشَّقَاءُ عَلَى الْوَرَى وَالْحُبُّ لَمْ يَبْرَحْ أَحَبَّ شَقَاءِ
نِعْمَ الضَّلالَةُ حَيْثُ تُؤْنِسُ مُقْلَتِي أَنْوَارُ تِلْكَ الطَّلْعَةِ الزَّهْرَاءِ
نِعْمَ الشِّفَاءُ إِذَا رَوِيتُ بِرَشْفَةٍ مَكْذُوبَةٍ مِنْ وَهْمِ ذَاكَ الْمَاءِ
نِعْمَ الْحَيَاةُ إِذَا قَضَيْتُ بِنَشْقَةٍ مِنْ طِيبِ تِلْكَ الرَّوْضَةِ الْغَنَّاءِ

❀ ❀ ❀

إِنِّي أَقَمْتُ عَلَى التَّعِلَّةِ بِالْمُنَى فِي غُرْبَةٍ قَالُوا تَكُونُ دَوَائِي
إِنْ يَشْفِ هَذَا الْجِسْمَ طِيبُ هَوَائِهِ أَيُلَطِّفُ النِّيرَانَ طِيبُ هَوَاءِ؟
أَوْ يُمْسِكِ الْحَوْبَاءَ حُسْنُ مُقَامِهَا هَلْ مَسْكَةٌ فِي الْبُعْدِ لِلْحَوْبَاءِ؟[1]
عَبَثٌ طَوَافِي فِي الْبِلادِ وَعِلَّةٌ فِي عِلَّةٍ مَنْفَايَ لاسْتِشْفَاءِ
مُتَفَرِّدٌ بِصَبَابَتِي مُتَفَرِّدٌ بِكَآبَتِي مُتَفَرِّدٌ بِعَنَائِي
شَاكٍ إِلَى الْبَحْرِ اضْطِرَابَ خَوَاطِرِي فَيُجِيبُنِي بِرِيَاحِهِ الْهَوْجَاءِ
ثَاوٍ عَلَى صَخْرٍ أَصَمَّ وَلَيْتَ لِي قَلْباً كَهَذِي الصَّخْرَةِ الصَّمَّاءِ
يَنْتَابُهَا مَوْجٌ كَمَوْجِ مَكَارِهِي وَيَفُتُّهَا كَالسُّقْمِ فِي أَعْضَائِي
وَالْبَحْرُ خَفَّاقُ الْجَوَانِبِ ضَائِقٌ كَمَداً كَصَدْرِي سَاعَةَ الإِمْسَاءِ
تَغْشَى الْبَرِيَّةَ كُدْرَةٌ وَكَأَنَّهَا صَعِدَتْ إِلَى عَيْنَيَّ مِنْ أَحْشَائِي
وَالأُفْقُ مُعْتَكِرٌ قَرِيحٌ جَفْنُهُ يُغْضِي عَلَى الْغَمَرَاتِ وَالأَقْذَاءِ
يَا لِلْغُروبِ وَمَا بِهِ مِنْ عِبْرَةٍ لِلْمُسْتَهَامِ وَعِبْرَةٍ لِلرَّائِي!!
أَوَ لَيْسَ نَزْعاً لِلنَّهَارِ وَصَرعَةً لِلشَّمْسِ بَيْنَ مَآتِمِ الأَضْوَاءِ؟
أَوَ لَيْسَ طَمْساً لِلْيَقِينِ وَمَبْعَثاً لِلشَّكِّ بَيْنَ غَلائِلِ الظَّلْمَاءِ؟
أَوَ لَيْسَ مَحْواً لِلْوُجُودِ إِلَى مَدًى وَإِبَادَةً لِمَعَالِمِ الأَشْيَاءِ؟
حَتَّى يَكُونَ النُّورُ تَجْدِيداً لَهَا وَيَكُونَ شِبْهَ الْبَعْثِ عَوْدُ ذُكَاءِ[2]

❀ ❀ ❀

---

(١) يمسك الحوباء: يحفظ الروح.

(٢) ذكاء: الشمس.

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكِ وَالنَّهَارُ مُوَدِّعٌ ... وَالْقَلْبُ بَيْنَ مَهَابَةٍ وَرَجَاءِ

وَخَوَاطِرِي تَبْدُو تُجَاهَ نَوَاظِرِي ... كَلْمَى كَدَامِيَةِ السَّحَابِ إِزَائِي[1]

وَالدَّمْعُ مِنْ جَفْنِي يَسِيلُ مُشَعْشَعاً ... بِسَنَى الشُّعَاعِ الْغَارِبِ الْمُتَرَائِي

وَالشَّمْسُ فِي شَفَقٍ يَسِيلُ نُضَارُهُ ... فَوْقَ الْعَقِيقِ عَلَى ذُرَى سَوْدَاءِ[2]

مَرَّتْ خِلَالَ غَمَامَتَيْنِ تَحَدُّراً ... وَتَقَطَّرَتْ كَالدَّمْعَةِ الْحَمْرَاءِ

فَكَأَنَّ آخِرَ دَمْعَةٍ لِلْكَوْنِ قَدْ ... مُزِجَتْ بِآخِرِ أَدْمُعِي لِرِثَائِي

وَكَأَنَّنِي آنَسْتُ يَوْمِيَ زَائِلاً ... فَرَأَيْتُ فِي الْمِرْآةِ كَيْفَ مَسَائِي

---

(١) كلمى: جريحة.

(٢) ذرى: مرتفعات.

إبراهيم محمد نجا

آلام شاعر

ألم يكفها أني تركت لها غدى
وشيعت أمسي ثم ضيعت حاضري؟
ألم يكفها يأسي وحزني وحيرتي
وضيعة أيامي ولوعة خاطري؟
فجاءت تعري روضتي من غصونها
وتنثر فوق الأرض غض أزاهري!
وتملأ لي كأسي من الهم والضنى
فتفعل بي فعل السهاد بساهر
كفى ألماً بعدي عن الناس كلهم
وكثرة أعدائي وقلة ناصري!
كفى ألماً أن أترك اليوم ظامئاً
أفتش عن نبع من الماء زاخر!
ويرجع كل الناس نحو ديارهم
وأمضي شريداً مستطار المشاعر
أهيم على وجهي كأني مطارد
من الدهر أو جان على كل سائر
لقد كنت أخفي هم نفسي؛ فها أنا
أهتك أشعاري وأبدي سرائري!
أنا الشارد الهيمان عفت إقامتي
وسرت كطيف شارد الخطو نافر
أنا الشارب الظمآن تهتزأ كؤسي
بدمع المآسي لا بخمر المعاصر!
أنا الشاعر السأمان حطمت معزفي
وأصغيت في يأس لبوم المغاور
تمر على قلبي الليالي كأنها
مواكب أشباح سرت في مقابر
وتبدو لعيني الأماني كأنها
تصاوير جن أو تهاويل ساحر
فإن جئتها أبغي لقلبي راحة
لديها تعد كالعثير المتطاير
أليس لقلبي أن يعيش منعما
يغرد في الآفاق تغريد طائر؟
أكل حياتي لوعة وكآبة
وأحلام محروم وأوهام شاعر؟
أكل حياتي لهفة وصبابة
وآلام ظمآن وأحزان حائر!
فهمت أضاليل الحياة فعفتها
كما عافها من قبل أهل البصائر

وعشت كأني ضارب في مفازة … على ظمأ مر وخوف مخامر
أنام على يأس قديم مساور … وأصحو على يأس جديد مبادر!
إذا هدأ الليل الرهيب أثارني … وذكرني عهد الليالي الغوابر
فمرت على قلبي طيوف كثيرة … تُطَوِّف حولي في الدجى كالسواحر
على ثغرها الذاوي شكاية حائر … وفي وجهها الباكي كآبة عاثر
وفي قلبها الشاكي جراح كثيرة … تنوح نواح الريح تحت الدياجر
وفي مقلتيها أدمع خلت أنها … سوافر سركن غير سوافر
عرفتك يا أطياف عمري الذي مضى … ولم يبق لي إلا علالة ذاكر
عرفتك لا بالعين؛ فالعين لا ترى … بها صور من عالم غير ظاهر
ولكن بتحنان الفؤاد وخفقه … وهزة روحي واختلاج مشاعري
وهمس جرى في مهجتي فسمعته … وإن كان أخفى من طيوف عوابر
أأنت التي كانت نعيما وفرحة … لقلبي وكانت بهجة لنواظري!
أأنت التي أنبت في قلبي المنى … فرفت كأزهار الربيع النواضر؟
أأنت التي غنى بها القلب مسعدا … على شدو أطيار وعزف قياثر؟
أأنت التي كانت لنفسي مفزعا … من الهم إذ يغشى عتى الهوادر؟
تغيرت حتى صار أمري مع المنى … ضراعة مهجور وقسوة هاجر
تغيرت حتى كدت أنكر ما مضى … وحتى لقد أوشكت أنكر حاضري
وما أنا إلا عابر لم يتح له … من العمر إلا ما يتاح لعابر
أسير وما أدري وأرنو وما أرى … وأصبو وما ألقى ولست بصابر
أظل حزين النفس يرتادني الأسى … وتقذفني البلوى إلى كل غائر
أفكر في عمري الذي ضاع مثلما … تضيع على الآفاق آهات زافر
أفكر في قلبي الذي لم أجد له … أنيساً ولم أظفر له بمسامر!
أفكر في حظي فإني لم أجد … مثيلاً له بين الجدود العواثر!
أفر من الآلام على أصلها … ومن أين والآلام جند المقادر
وأستر آلامي وأخفي مواجعي … فتفضحني آثار دمع المحاجر!
قضى الله أن أحيا بدنياي حائرا … كأني لحن فر من ناي زامر

كأني سفين ضلل البحر سيره ... فغيب في لج من الموج غامر
كأني دفين أطلقته يد البلى ... فعاش بدنيا الناس عيش المحاذر
ألا ليتني ميت فيهدأ خافقي ... وترسب آلامي وترسو خواطري
وينعم جسمي بالتراب، فطالما ... أضرت به أشواك تلك الأزاهر
تعال فؤادي، حسبنا اليأس مغنما ... وهيا نجرب حظنا في المقابر!
آسي على دنيا سقتني حميمها ... وصبت على قلبي لهيب المجامر؟
سأخرج منها ما قضيت لبانتي ... ولا نلت أو طاري ولا قر طائري!
آسي على مجد يقولون إنه ... حياة لجسم ميت متناثر؟
آسي على فن وهبت له دمي ... وما نلت منه غير وهم مساور؟
وهل نافعي أن أبصر الآل لامعاً ... وأترك ظمآناً صريع الهواجر؟
لعمرك ما في العمر خير إذا خلا ... من الحب إن الحب نور البصائر
وما الحب إلا النبع رفت مياهه ... رفيف نجوم في السماء زواهر
وما هو إلا عالم ساحر الرؤى ... وكنز سعادات ودنيا بشائر
وما هو إلا المجد يعنو لعرشه ... ويشكو إليه الذل عرش الجبابر
وما هو إلا الفن يسمو بأهله ... إلى ملكوت عاطر النور طاهر
إذا لم ينل قلبي من الحب ما اشتهى ... فإني بما قد نلت ـ أضيع خاسر

إبراهيم ناجي

خواطر الغروب

قلت للبحر إذا وقفت مساءا كم أطلتَ الوقوف والإصغاءا[1]

وجعلت النسيم راداً لروحي وشربت الظلال والأضواءا

لكأن الأضواء مختلفاتٍ جعلت منك روضة غناءا

مرّ بي عطرها فأسكر نفسي وسرى في جوانحي كيف شاءا

نشوةً لم تطل صحا القلب منها مثل ما كان أو أشد عناءا

إنما يفهم الشبيه شبيهاً أيها البحر نحن لسنا سواءا

أنت باقٍ ونحن حرب الليالي مزّقتنا وصيّرتنا هباءا

أنت عاتٍ ونحن كالزبد الذا هب يعلو حيناً ويمضي جفاءا

وعجيب إليك يممت وجهي إذ سئمت الحياة والأحياءا

أبتغي عندك التأسّي وما تملك رداً ولا تجيب نداءا

كلّ يوم تساؤلٌ ليت شعري من يُنبِّي فيُخسبنْ الإنباءا

ما تقول الأمواج ما ألم الشمس فولت خزينة صفراءا؟

تركتنا وخلّفت ليل شكٍّ أبديٍّ والظلمة الخرساءا

وكأن القضاء يسخر منّي حين أبكي وما عرفت البكاءا

ويح دمعي وويح ذلّة نفسي! لم تدع لي أحداثه كبرياءا

(١) آثر إثبات ألف الإطلاق حفاظاً على نغمة القافية، مع أنها لا تثبت هنا حسب قواعد الإملاء.

عبد الله حسن القرشي

أمَّـاه

فـي عُـمْـقِ أعـمـاقـي مـكـا نُـكِ فـي فـؤادي لا تـغـيـبـي
لا فـي الـتـراب فـأنـت ومـ ـضُ مَـشـارقٍ وشـذى طُـيـوبِ
أنـتِ الـمـحِـبّ الـسـمـح إنْ غـدرَ الأحـبّـة بـالـحـبـيـبِ
أنـتِ الـغـدُ الـمـنـشـودُ هـا قـد عـاد كـالأمـسِ الـكـئـيـبِ
وتـــراءت الآمـــالُ أشـــ ـبـاحـاً لـدى لـيْـلِ مـريـبِ
لـيـلٍ تـلـظّـى بـالـشـجـو ن وبـالـرّزايـا والـنـدوبِ

❁ ❁ ❁

فـي عُـمْـقِ أعـمـاقـي بـرو حِيَ فـي الحَنـايـا في الوَجيبِ
مـــثـــواكِ يـــا أمّـــاه لا فـي ظُـلـمـةِ الـجَـدَثِ الـرهـيـبِ
لـو تُـفـتَـديـنَ سَـخـا الـفـدا ءُ مـن الـجَـوانـحِ والـقـلـوبِ
وبـذلْـتُ روحـيَ أتّـقِـي بَـطْـشَ الـردى عـنـدَ الـوثـوبِ

❁ ❁ ❁

هـا نـحـن يـا أمّـاه أيـ ـتـامٌ بـمـائـدةِ الـخُـطـوب!
حـطّـت بـكـلْـكـلـهـا ونـا ءَ بـحـملِـهـا صَـبْـرُ الـلّـبـيـبِ
وهـتـفـتُ فـانـحـبَـس الـجَـوا بُ وكـنـتِ كـالـلّـسِـنِ الـخـطـيـبِ
تـتـدفّـقـيـن فَـصـاحـةً وتـنـافِـسـيـنَ صـدَى الأديـبِ!
أمّـاه هـل تـصـغِـيـن مـا عـوّدتِـنـي صَـمْـتَ الـغَـريـبِ
هـل تـسـمـعـيـنَ نـجـاءَ مفـ ـجوعٍ بـمـحـبـسِـهِ الـجَـديـبِ؟
يـبـكـي يَـئِـنّ ومـا تَـعـوّ دَ فـي الأسى سيْـلَ النحـيـبِ!

كنا بظلّكِ نتّقي   لَفْحَ الأعاصِرِ والكروبِ

ونردّ عاديةَ الزما   ن بدرْعكِ الواقي المُهيبِ

فاليوم لا ظلٌّ يقيـ   ـنا لَفْحةَ الهَوْل العصيبِ

كلا ولا درعٌ يحطُّـ   ـمُ رَمْيَةَ السّهم المصيبِ!

غرُبَتْ وكانت شَمْسُها   لا تستكينُ إلى المَغيبِ

وانفضّ سامرُها وكا   ن يهشّ للجَمْع الطروبِ!

هذي الحياةُ نعيشُ عا   لَمَها على وهْم كذوبِ

هذي الحياةُ وثمّ مسـ   ـبحنا على اللُّجّ الغضوبِ

نمشي وتسبقنا المَنا   يا في المَسالك والدّروبِ

كم ننسجُ الحُلْمَ الجَميـ   ـلَ ولا نفكّر في شَعوبِ[١]

ويعيدُنا وهْج الحقيـ   ـقةِ من سنا الحلْم القشِيبِ

لليأسِ يعصِفُ للشقا   ءِ وللكوارثِ والشحوبِ

ربّاه ثَمّ وديعَةٌ   في ظِلّ برزخكَ العجيبِ

حُطْها برحمتك القريـ   ـبة أنت علامُ الغيوبِ

(١) شعوب: من أسماء المَنِيّة.

أحمد الصالح (مسافر)

بين المتنبي.. وكافور

قالت.. «حذامِ»:

.. «أمَرتُهُمْ أمري.. بمنعرج اللوى»

نفضوا اكفهمو...؟!

وداكو الأمر فيما بينهم

وتذاكروا ـ مأساة ـ «صفينِ»

وللأحداث رائحة.. النسيء

❁ ❁ ❁

والخيل.. عاكفة على أكفان

«بلقيسِ»

تَسُفُّ دموعها

والنوقُ أغطشَ حزنُها شمس الظهيرةِ

والمروءة... لا تجيء

❁ ❁ ❁

قالت.. «حذام»:

.. إنهم..؟!

«لم يستبينوا النصح»
واتخذوا «حديث الأفك»
- بعض حديثهم -
«وأُبيٌ ابن سلولَ». . ؟
عن عوراتهم. . لمَّا يفيء
وبنو قريضة. . ؟؟
أَوْ لَستَ «كافور». . عجلاً لا يخورُ
وقَدَّمَتْهُ. . ؟

(٢)

إلى «عزيرٍ» تائباً
عن خير ما يُؤْتَى
وفي شفتيه رائحة السبى

❋ ❋ ❋

يا حذامِ. .
. . ضاَجعوا «قَطْرع الندى». .
- في القدسِ -
وافتضوا الخيول العربيهْ
قرؤا «التلمود» في الجامع جهراً
رقصوا في قبة الصخرة. . عُرْياً
مارسوا الشهوة فيها
وتساقوا
من خوابٍ. . عُتِّقَتْ في دار سَوْءِ
واستباحوا عورة الأرضِ
وخانوا. . ؟
كل أسرار القضيهْ.

سلبوا.. «كافور»..؟
خفيْ ـ طيِّبِ الذكرِ ـ «حنينِ»
بعدما..؟
جاسوا القلاع الفاطمية
وطوى «ابن العاصِ»
فسطاط الفتوحاتِ
وألقى في مياه النيل.. أمجاد أمية

(٣)

يا أبا الطيِّب..!!
ما أنضجت جلد «الآبِقِ المخصيِّ»
ما كشَّفْتَ عن سؤاتهِ
إن أحداث «أبي المسكِ»
تعاويذُ.. حواةٍ
وتعاويذ القوافي ـ يا أبا الطيبِ
أقوى أبجدية.

❁ ❁ ❁

يا أبا الطيب..!!
هذا.. «تحت بلقيسَ»
وكافورُ..
يبيع التخت.. في سوق المزاداتِ
كأسلاب سبية
إنَّ في عينيهِ..؟!
أمراض النخاساتِ
وفي أُذنيهِ..؟!
يدمي الجرحُ..!!

ما اهتزت به النخوة يوماً
أو سَرَتْ في نبضه روح الحميهْ.
يا أبا الطيب..!!
- عفواً -
بُحَّ صوت الشعرِ
والحراس.. باقون على الأفواهِ
كافورُ..؟!

(٤)

- سخين العينِ -
يسقى ربه الخمرَ..!
وخيل اللّهِ...؟!
تبكيها.. عيونٌ - بعد ما زالت - صبيهْ
بعد ما زالت عيوناً.. عربيهْ.

سعد الحميدين

المقهـى الشرقـي

تقرفصت اللحون البيض واتكأت على الوتر الحزين مدى
ونام الصوت، واختنق المغني..

شاخت الكلمات

تلملمت الحناجر تعلك الأشعار..

غناء جنازة يهمي على المتخشبين الجوف،

كما الطاحونة الرعناء..

تدور.. تدور في الساحة.

فيطرب كل متكئ على الكرسي «الشريطي».

يمتح الأنفاس.

من «نرجيلة حبلى»..

تفوح روائح النغم المحنط.. تملأ الأركان

تذوب جفون

تنام عيون..

على أنغام شبّابه

يطول اليوم، كما حبل الأماني، يفرخ الأبعاد

فينزف كل ركن آهة كسلى

وآه.. آه

مضى يوم كما الأيام.. لا شيء به قد جد..

يوم جاء من عاد وفي كفيه عكازان.

غداً يأتي بنفس الحجم والتقسيم..

سيأتي مثلما كانا.!

يئن اللحن في الأركان، يوقض كل آهات.

وآه.. آه.

تشرش في المكان..

فتفقس الآهات.

وآه.. آه.

تطول تخب منتفخة.

وقرعة الطريق تصورت «خدق».

هي الخطوات

وقبل الأمس..

تجلفت المواطئ. فوق طين الدرب.

تدوس الرمل لا تجزع.

ويطرح السعال على تخوم الآه.

تنوش القاعدين روائح الكلس.

ويبني العش..

فوق العش..

إذا ما قد مضى يوم.

طاهر زمخشري

إلى الرَبوَة

(١)

ربوتي الغنّاء إن طافت بكِ الذكرى فبوحي بالذي مَرَّ وكانا
واعزفي في غَلَس الليل نشيداً يقرع الصمتَ بأصداءِ لُغانا
وإذا عاد لكِ الرجعُ حزيناً لا تبالي فهو يَستَدْنِي خُطانا
لنمدَّ الليلةَ القمراءَ بالبهجة تجلوها فتزهو بِرُؤَانا
وأضحكي للفجرِ فالفجرُ يواتيكِ بأحلى ما تَمنّى خافقانا
أملاً ينبضُ بالنور ويختالُ بشاشاتٍ وعطراً وحنانا
ينعشُ الطيرَ، فتهتزُّ به الأغصانُ تندى بأفانين شذانا
ويلف الأفقَ بالفتنةِ تنسابُ شُعاعاً ضَمَّ في الليلِ صَفَانا
ويُوشّي الجبلَ الداكنَ بالطلِّ، فيطوى خجلاً سِرَّ لِقانا
ويوارى قِطَعَ الليلِ التي كانتْ تُعمّي بالمتاهاتِ المكانا
فإذا ما عانقَ السفحَ ضياءُ الفجرِ واستَشْرَفَ مثوانا حمانا
كلما مدَّ خيوطَ النورِ، وارتاحتْ لنجوانا، ترامي فاحتوانا
فتهادتْ في تلافيفِ الضياءِ الفذِّ أفراحٌ نَمَتْها راحتانا
فانشري في ظلها المشرقِ ألحانَ صباباتٍ سكبناها زمانا
فهي لا تعدو انفعالاتِ لحبٍّ إن طويناه مع الأمسِ طوانا
ومع الذكرَى سيحيا ويناغينا، فننشدو كلما الشوقُ دعانا
فإذا الأمسُ كما كانا، ولا زال يُواتينا بأفراحِ هوانا
ونُعاطيه التباريحَ على البعد فنَزوي بالأغاريدِ صدانا

ونُغنّي وتُغنى بأمانينا الليالي كلما جاشتْ بنا الذكرى وطافتْ برُبانا
ربوتي الصماءُ، إن أَنطَقَكِ التاريخُ ـ قولي: كان مُلْتاعاً يُدَاري
يرسل الأهةَ في الألفاظِ، والطوفانُ في جنبيه مشبوبٌ بنار
كان بالعزلةِ مفتوناً، يناجي في حواشي الليلِ، أطرافَ النهار
كلما حسَّ بجنبيه جراحاتٍ إذا البلسَمُ من بين الجدار
شبحٌ يسكب ألحاناً عِذَابَا
ويناغيه فيستحلي العَذَابَا
ثم لما طلع الفجرُ وضاءْ
قال يستهزيء: هيَّا عِمْ مَساءْ
ربوتي الصماءُ: إن مرتْ بك الأيامُ قولي: كان مرمىً للشقاءِ
والدجى مَدَّ حواشيهِ بكهفٍ سقفُه ضمَّ أَفانين البلاءِ
إن تلوَّى صاحتِ الزفرةُ في الصدرِ فناحتْ من تصاريفِ القضاءِ
بعد أن كانتْ على الآلامِ استاراً ترامتْ في المدى رَجْعَ غناءِ
كان قلباً ذاب في الشجو دموعَا
بالأسى ضُرِّجَ فانساب نجيعَا
ثم لما أرسل الطرفُ البكاءْ
قال يستهزيء: هيَّا عم مساءْ
ربوتي الصماءُ، إنْ طافتْ بك الأعوامُ قولي: كان معزاف التمنّي
يُضحِكُ النجمةَ بالشدو، فتجزيه على النشوةِ منها بالتجنّي
ونياطُ القلبِ مشدودٌ كأوتار له الآلامُ أنفاسٌ تُغَنّي
وتناغيه بومضٍ لم يكن غيرَ بصيصٍ خافتٍ وَسْطَ الدُّجِنِّ
وعلى البعد خيالٌ فاضَ رعبَا
والمآسي حولَه تَمْتَدُّ دربَا
ثم لما جئتُ أشدو في هناءْ
قال يستهزيء: هَيَّا عم مساءْ

بدر شاكر السّياب

إقبال الليل

وما وجد ثكلى مثلَ وجدي إذا الدجى تهاويْنَ كالأمطار بالهمّ والسهْدِ
أحن إلى دارٍ بعيدٍ مزارُها وزُغْبٍ جياعٍ يصرخون على بُعْدِ
وأشفقُ من صبح سيأتي، وأرتجي مجيئاً له يجلو من اليأس والوجدِ

الليل طال وما نهاري حين يُقبلُ بالقصيرِ
الليل طال: نُباحُ آلاف الكلاب من الغيومِ
بنهلٍّ، ترفعه الرياح، يرن في الليل الضريرِ
وهتافُ حرّاس سهارى يجلسون على الغيومِ
الليل والعُشّاق ينتظرون فيه على سنا النجم الأخيرِ
يا ليل ضمَّخك العراق
بعبير تُربتهِ وهدأةِ مائه بين النخيلِ
إني أُحبُّك في الكويت وأنت تُثقل بالأغاني والهديلِ
أغصانك الكسلى و «يا ليل» طويل
ناحت مطوّقةٌ بباب الطاق في قلبي تذكّر بالفراق
في أيِّ نجْمٍ مطفأ الأنوار يخفق في المجرّ.
ألقت بي الأقدار كالحجر الثقيل
فوق السرير كأنه التابوت لولا أنّهُ ودمٌ يُراق

في غرفةٍ كالقبر في أحشاء مستشفى حواملَ بالأسرَّة
يا ليل أين هو العراقُ؟
أين الأحبّةُ؟ أين أطفالي؟ وزوجي والرفاق؟
يا أمَّ غيلان الحبيبة صوِّبي في الليل نظره
نحو الخليج. تصوَّريني أقطع الظلماء وحدي
لولاكِ ما رمتُ الحياة ولا حننتُ إلى الديار
حبَّبتِ لي سُدَف الحياة، مسحتها بسنا النهار
لمَ توصدين الباب دوني؟ يا لجوّاب القفار
وصل المدينة حين أطبقت الدجى ومضى النّهار
والبابُ أُغلق فهو يسعى في الظلام بدون قصدِ

وخوّض في الظلماء سمعي تشدُّه بجيكور آهاتٌ تحدَّرنَ في المدِّ
بكاءٌ وفلاحون جوعى صغارهم تصبِّرهم عذراءُ تحنو على مهدِ
يغنِّي أساها خافقُ النجم بالأسى وتروي هواها نسمة الليل بالوزدِ

أين الهوى ممّا ألاقي والأسى مما ألاقي؟
يا ليتني طفل يجوع، يئنّ في ليل العراقِ!
أنا ميّت ما زال يحتضر الحياة
ويخاف من غده المهدّد بالمجاعة والفراقِ
إقبال مدّي لي يديْك من الدجى ومن الفلاة
جسّي جراحي وامسحيها بالمحبّة والحنانْ
بكِ ما أفكر لا بنفسي: مات حبُّك في ضحاه

وطَوى الزمان بساط عرسك والصبى في العنفوان[1]

إذا سَـايَـرَتْـهُ بَـايَـنَـتْـهُ وَبَـانَـهَـا وَشَانَتْهُ في عَينِ البَصِيرِ وَزَانَهَا[2]
فأينَ التي لا تَأمَنُ الخَيلُ شَرَّهَا وَشرّيَ لا تُعطي سِوَايَ أمانَهَا[3]
وَأينَ التي لا تَرْجعُ الرّمحَ خَائِباً إذا خَفَضَتْ يُسرَى يَدَيّ عِنَانَهَا[4]
وَمَـا لـي ثَـنَـاءٌ لا أرَاكَ مَـكَـانَـهُ فهَلْ لكَ نُعمَى لا تَرَاني مكانَهَا[5]

---

(١) لم تؤرخ هذه القصيدة ويحتمل أنها آخر قصيدة كتبها الشاعر.

(٢) سايرته: سارت معه. باينته: تميزت عنه. بانها: فضل عليها. شانته: عابته. زان: ضد شان.

(٣) قوله: فأين التي أي فأين الفرس التي.

(٤) العنان: سير اللجام.

(٥) مكانه: مفعول ثان لأرى وكذا مكانها. النعمى: بمعنى النعمة.

المتنبي

الخيل والليل والبيداء تعرفني

وَاحَرّ قَلْبَاهُ مِمّنْ قَلْبُهُ شَبِمُ   وَمَنْ بجسمي وَحالي عِندَهُ سَقَمُ[(١)]

مَا لي أُكَتّمُ حُبّاً قد بَرَى جَسَدي   وَتَدّعي حُبّ سَيْفِ الدّوْلةِ الأمَمُ[(٢)]

إنْ كَانَ يَجْمَعُنَا حُبٌّ لِغُرّتِهِ   فَلَيتَ أنّا بِقَدرِ الحُبّ نَقتَسِمُ[(٣)]

قد زُرْتُهُ وَسُيُوفُ الهِندِ مُغْمَدَةٌ   وَقد نَظَرْتُ إلَيهِ وَالسّيُوفُ دمُ

فكانَ أحسَنَ خَلقِ اللهِ كُلّهِمِ   وَكانَ أحسَنَ ما في الأحسَنِ الشِّيَمُ

فَوْتُ العَدُوّ الذي يَمّمْتَهُ ظَفَرٌ   في طَيّهِ أسَفٌ في طَيّهِ نِعَمُ[(٤)]

قد نابَ عنك شديدُ الخوْفِ وَاصْطنعتْ   لَكَ المَهَابَةُ ما لا تَصْنَعُ البُهَمُ[(٥)]

ألزَمْتَ نفسَكَ شَيْئاً لَيسَ يَلزَمُها   أنْ لا يُوَارِيَهُمْ أرْضٌ وَلا عَلَمُ[(٦)]

أكُلّمَا رُمْتَ جَيْشاً فانْثَنى هَرَباً   تَصَرّفَتْ بكَ في آثَارِهِ الهِمَمُ

عَلَيْكَ هَزْمُهُمُ في كُلّ مُعْتَرَكٍ   وَمَا عَلَيْكَ بهِمْ عَارٌ إذا انهَزَمُوا

أمَا تَرَى ظَفَراً حُلْواً سِوَى ظَفَرٍ   تَصَافَحَتْ فيهِ بِيضُ الهِند وَاللِّمَمُ

---

(١) واحر قلباه: الألف للندبة، والهاء للسكت. الشبم: البارد.

(٢) يقول: ما لي أخي حبه الذي أنحل جسدي والناس يدعون حبه وهم على خلاف ما يظهرون.

(٣) غرته: طلعته، وإن صلتها سدت مسد معمولي ليت.

(٤) يعني أن فرار العدو الذي قصدته يعد ظفراً لك وضمن هذا الظفر أسف لأنك لم تدركه وفي هذا الأسف نعم لرجالك لحقن دمائهم.

(٥) البهم جمع بهمة: أراد بها هنا الجيش.

(٦) يقول: ألزمت نفسك أن تتبعهم أينما تواروا وهذا أمر لا يلزمك.

يا أعدَلَ النّاسِ إلاّ في مُعَامَلَتي … فيكَ الخِصامُ وَأنتَ الخصْمُ وَالحَكَمُ

أُعِيذُهَا نَظَرَاتٍ مِنْكَ صَادِقَةً … أن تحسبَ الشحمَ فيمن شحمُه وَرَمُ(١)

وَمَا انْتِفَاعُ أخي الدّنْيَا بنَاظِرِهِ … إذا استَوَتْ عِندَهُ الأنوارُ وَالظُّلَمُ

سيَعلَمُ الجَمعُ ممّن ضَمّ مَجلِسُنَا … بأنّني خَيرُ مَن تَسْعَى به قَدَمُ

أنَا الذي نَظَرَ الأعمَى إلى أدَبي … وَأسمَعَتْ كَلِمَاتي مَنْ به صَمَمُ

أنَامُ مِلءَ جُفُوني عَنْ شَوَارِدِهَا … وَيَسْهَرُ الخَلْقُ جَرّاهَا وَيختَصِمُ(٢)

وَجَاهِلٍ مَدَّهُ في جَهْلِهِ ضَحِكي … حَتى أتَتْهُ يَدٌ فَرّاسَةٌ وَفَمُ

إذا رَأيْتَ نُيُوبَ اللّيْثِ بَارِزَةً … فَلا تَظُنّنّ أنّ اللّيْثَ يَبْتَسِمُ

وَمُهْجَةٍ مُهْجَتي من هَمّ صَاحِبها … أدرَكْتُهَا بجَوَادٍ ظَهْرُهُ حَرَمُ(٣)

رِجلاهُ في الركضِ رِجلٌ وَاليدانِ يدٌ … وَفِعْلُهُ مَا تُريدُ الكَفُّ وَالقَدَمُ

وَمُرْهَفٍ سرْتُ بينَ الجَحْفَلَينِ بهِ … حتى ضَرَبْتُ وَمَوْجُ المَوْتِ يَلتَطِمُ

الخَيلُ وَاللّيلُ وَالبَيْداءُ تَعرِفُني … وَالسّيفُ وَالرّمحُ وَالقِرْطاسُ وَالقَلَمُ

صَحِبْتُ في الفَلَوَاتِ الوَحشَ منفرداً … حتى تَعَجّبَ مني القُورُ وَالأكَمُ(٤)

يَا مَنْ يَعِزّ عَلَيْنَا أنْ نُفَارِقَهُمْ … وِجدانُنا كلَّ شَيءٍ بَعدكمْ عَدَمُ

مَا كانَ أخلَقَنَا مِنكُم بتَكرِمَةٍ … لَوْ أنّ أمرَكُمُ من أمرِنَا أَمَمُ(٥)

إنْ كانَ سَرّكُمُ ما قَالَ حاسِدُنَا … فَمَا لجُرْحٍ إذا أرْضاكُمُ ألَمُ

وَبَيْنَنَا لَوْ رَعَيْتُمْ ذاكَ مَعرِفَةٌ … إنّ المَعَارِفَ في أهلِ النُّهَى ذِمَمُ

كم تَطلُبُونَ لَنا عَيْباً فيُعجِزُكُم … وَيَكْرَهُ اللّهُ مَا تأتُونَ وَالكَرَمُ(٦)

---

(١) نظرات: تمييز للضمير قبلها. الشحم والورم: مثل لما يتشابه ظاهره وتختلف حقيقته.

(٢) يقول: أدرك شوارد الشعر بدون عناء وغيري من الشعراء يسهرون لتحصيلها ويتنازعون على ما يظفرون به منها لندرة وجوده عندهم.

(٣) المهجة: الروح وهي مجرورة برب مقدرة، ومهجتي مبتدأ، ومن متعلقة بالخبر المحذوف، والجملة نعت مهجة، وأدركتها جواب رب، وجملة ظهره حرم مبتدأ وخبر وهي نعت جواد.

(٤) القور جمع قارة: الأرض التي حجارتها سوداء.

(٥) أمم: قريب. أي لو كان أمركم قريباً من أمرنا.

(٦) أي وكرمكم يكره ذلك.

مَا أبعَدَ العَيبَ وَالنقصَانَ من شرَفي ... أنَا الثّرَيّا وَذانِ الشيبُ وَالهَرَمُ[1]

لَيتَ الغَمَامَ الذي عندِي صَوَاعِقُهُ ... يُزِيلُهُنّ إلى مَنْ عِندَهُ الدِّيَمُ[2]

أرَى النّوَى يَقْتَضِيني كلَّ مَرْحَلَةٍ ... لا تَستَقِلّ بِهَا الوَخّادَةُ الرُّسُمُ[3]

لَئِنْ تَرَكنَ ضُمَيراً عَنْ مَيَامِنِنا ... لَيَحْدُثَنّ لمَنْ وَدّعتُهُمْ نَدَمُ[4]

إذا تَرَحّلتَ عن قَوْمٍ وَقد قَدَرُوا ... أنْ لا تُفَارِقَهُم فَالرّاحِلُونَ هُمُ

شَرُّ البِلادِ مَكانٌ لاَ صَدِيقَ بِهِ ... وَشَرُّ ما يَكْسِبُ الإنسانُ ما يَصِمُ[5]

وَشَرُّ ما قَنَصَتْهُ رَاحَتي قَنَصٌ ... شُهْبُ البُزَاةِ سَوَاءٌ فيهِ وَالرَّخَمُ[6]

بأيّ لَفْظٍ تَقُولُ الشّعرَ زِعْنِفَةٌ ... تَجُوزُ عِندَكَ لا عُرْبٌ وَلا عَجَمُ[7]

هَذَا عِتَابُكَ إلاّ أنّهُ مِقَةٌ ... قد ضُمّنَ الدُّرَّ إلاّ أنّهُ كَلِمُ[8]

أسْعِدَاني يا نَخْلَتَيْ حُلوانِ ... وابكيا لي من رَيْبِ هذا الزمانِ

واعلما أن رَيْبَهُ لم يَزل يَفْـ ... ـرُقُ بينَ الألاّفِ والجيران

ولَعَمْرِي لو ذُقْتُمَا ألَمَ الفُرْ ... قَةِ أبكاكما الذي أبكاني

أسْعِدَاني وأيْقِنَا أنّ نَحْساً ... سوف يلقاكما فَتَفْتَرِقَان

كم رمتني صروفُ هذي اللّيالي ... بِفِرَاقِ الأحبابِ والخلاّن

غير أني لم تَلْقَ نفسي كما لا ... قيت من فُرقةِ ابنةِ الدّهقان

جارة لي بالرّيّ تُذهبُ هَمّي ... وَيُسَلّي دُنُوُّهَا أحزاني

---

(١) يقول: إن العيب والنقصان بعيدان عني كبعد الشيب والهرم عن الثريا.

(٢) أراد بالغمام سيف الدولة وبالصواعق سخطه وبالأمطار بره. يقول: يا ليت الأذى الذي نالني من سيف الدولة والبر الذي نال غيري منه يتحولان من أحدنا إلى الآخر فينتصف الفريقان.

(٣) يقتضيني: يكلفني. الوخادة: الناقة السريعة السير. الرسم جمع رسوم: التي تؤثر في الأرض بأخفافها.

(٤) ضمير: جبل عن يمين الراحل من الشام إلى مصر.

(٥) يصم: يعيب.

(٦) الشهب جمع أشهب: هو ما فيه بياض يخالطه سواد. البزاة جمع باز: من جوارح الطير. الرخم: طائر ضعيف.

(٧) الزعنفة: الجماعة من الأوباش. تجوز من جواز الدرهم: وهو رواجه.

(٨) المقة: المحبة، والضمير من أنه كلم يعود إلى الدر.

فَجَعَتْنِي الأيّامُ اغْبَطَ ما كنـ ... تُ بِصَدْعٍ لِلبَيْنِ غيرِ مُدانِ
وَبر غَمِي أن أصْبَحَتْ لا تَراها الـ ... عَيْنُ مِنّي وَأصْبَحَتْ لا تَراني
إنْ تَكُنْ وَدَّعَتْ فقَدْ تَركَت بي ... لهباً في الضّمير لَيْسَ بِوَانِ
كَحَريقِ الضّرام في قَصَبِ الغَا ... بِ رَمَتْهُ رِيحَانِ تَخْتَلِفَانِ
فَعَلَيْكِ السَّلامُ [مني] ما صَا ... غَ سلاماً عَقْلي وَفَاضَ لِسَانِي

ابن دراج القسطلي

دَعِي عَزَمَاتِ المستضام تسيرُ فَتُنْجِدَ في عُرْضِ الفَلاَ وتَغُورُ
لعلَّ بما أشجاكِ من لوعةِ النَّوى يُعَزُّ ذليلٌ أو يُفَكُّ أسيرُ
أَلَمْ تعلَمِي أن الثَّوَاءَ هو النَّوٰى وأنَّ بيوتَ العاجزينَ قُبورُ
ولم تزجُري طَيْرَ السُّرٰى بِحُروفِها فَتُنْبِئْكِ إنْ يَمَّنَّ فَهْيَ سُرورُ
تُخَوِّفُنِي طولَ السِّفارِ وإنَّهُ لتقبيلِ كفِّ العامِرِيِّ سَفِيرُ
دَعِينِي أَرِدْ ماءَ المفاوزِ آجِناً إلى حيثُ ماءُ المكرُمَاتِ نميرُ
وأَخْتَلِسِ الأيامَ خُلْسَةَ فاتِكٍ إلى حيثُ لِي مِنْ غَدْرِهِنَّ خَفيرُ
فإنَّ خطيراتِ المهالِكِ ضُمَّنٌ لراكِبِها أنَّ الجزاءَ خطيرُ
ولَمَّا تدانَتْ للوداعِ وقد هَفَا بِصَبْرِيَ منها أَنَّةٌ وزَفيرُ
تناشِدُنِي عَهْدَ المَوَدَّةِ والهَوٰى وفي المَهْدِ مبغومُ النِّداءِ صَغيرُ
عَيِيٌّ بمرجوعِ الخطابِ ولَفْظُهُ بِمَوْقِعِ أهْوَاءِ النفوسِ خَبيرُ
تَبَوَّأَ ممنوعَ القلوبِ ومُهِّدَتْ له أَذْرُعٌ محفوفَةٌ ونُحُورُ
فكلُّ مُفَدَّاةِ الترائِبِ مُرْضِعٌ وكلُّ مُحَيَّاةِ المحاسِنِ ظِيرُ
عَصَيْتُ شفيعَ النفسِ فيه وقادَنِي رَوَاحٌ لِتَدْآبِ السُّرٰى وبُكُورُ
وطار جَناحُ الشَّوْقِ بِي وهَفَتْ بها جوانِحُ من ذُعْرِ الفِراقِ تطيرُ
لئِنْ وَدَّعَتْ مني غَيوراً فإنَّنِي عَلَى عَزْمَتِي من شَجْوِها لَغَيُورُ
ولو شاهَدَتْنِي والصَّوَاخِدُ تَلْتَظِي عَلَيَّ ورقراقُ السرابِ يَمُورُ
أُسَلِّطُ حَرَّ الهاجِراتِ إذا سَطَا عَلى حُرِّ وَجْهِي والأصيلُ هَجِيرُ
وأَسْتَنْشِقُ النَّكْبَاءَ وَهْيَ بَوَارِحٌ وأَسْتَوْطِئُ الرَّمْضَاءَ وَهْيَ تَفُورُ
ولِلْمَوْتِ في عيشِ الجبانِ تَلَوُّنٌ ولِلذُّعْرِ في سَمْعِ الجريءِ صَفيرُ
لَبَانَ لها أنِّي مِنَ الضَّيْمِ جازِعٌ وأنِّي عَلَى مَضِّ الخُطُوبِ صَبُورُ

أَمِيرٌ علـى غَـوْلِ التَّـنَـائِـفِ مَـالَـهُ ... إذا رِيـعَ إلاّ الـمَـشْـرَفِـيَّ وَزِيـرُ

ولَوْ بَصُرَتْ بِي والسُّرٰى جُلُّ عَزْمَتِي ... وجَـرْسِـي لِـجِـنَّـانِ الـفَـلَاةِ سَـمِـيـرُ

وأَعْتَسِفُ المَوْمَاةَ في غَسَقِ الدُّجَى ... ولـلأَسْـدِ فـي غِـيـلِ الـغِـيَـاضِ زَئِـيـرُ

وقد حَوَّمَتْ زُهْرُ النُّجوم كأَنَّها ... كواعِبُ في خُضْرِ الحَدَائِقِ حُورُ

ودارَتْ نجومُ القُطْبِ حتَّى كأَنَّهَا ... كُـؤُوسُ مَـهـاً وإلـى بِـهِـنَّ مُـدِيـرُ

وَقَـدْ خَـيَّـلَـتْ طُرْقُ الـمَـجَـرَّةِ أَنَّـهـا ... عَلَى مَفرِقِ الليلِ البهيم قَتِيْر

وثـاقِـبَ عَـزْمِـي والـظَّـلامُ مُـرَوَّعٌ ... وقـد غَـضَّ أَجـفـانَ الـنـجـومِ فُـتُـورُ

لَقَدْ أَيْقَنَتْ أَنَّ المنى طَوْعُ هِمَّتِي ... وأَنّـي بـعـطْـفِ الـعـامِـرِيِّ جـديـرُ

وأَنّـي بـذكـراهُ لِـهَـمِّـيَ زاجِـرٌ ... وأَنّـيَ مـنـهُ لـلـخـطـوبِ نَـذِيـرُ

كتب للمؤلف

المنشورة:

- نظرية الرواية الشفوية للشعر الجاهلي (ترجمة ١٤٠٧هـ ـ ١٩٩٧م).
- الشعر والغناء في ضوء نظرية الرواية الشفوية (١٤١٣هـ ـ ١٩٩٣م).
- ابن مقرب وتاريخ الإمارة العيونية في بلاد البحرين (١٤١٣هـ ـ ١٩٩٣م).
- حماد الراوية بين الوهم والحقيقة (١٤١٦هـ ـ ١٩٩٦م).
- الشعر المنحول: قضايا ونصوص (١٤١٦هـ ـ ١٩٩٦م).
- الرؤية العرقية عند العرب حتى نهاية العصر الأموي (١٤١٨هـ ـ ١٩٩٨م).
- بحث صدر عن مركز البحوث ـ كلية الآداب ـ جامعة الملك سعود (١٤١٢هـ ـ ١٩٩١م)، عدد ٢٢، بعنوان: تاريخ تغلب القديم The Ancient History of Taghlib.
- اليهود دراسة تاريخية (١٤١٩هـ ـ ١٩٩٨م).
- خطر التوراة على الكُتّاب العرب المحدثين (١٤١٩هـ ـ ١٩٩٨م).
- الدم المقدس عند العرب (١٤١٩هـ ـ ١٩٩٨م).
- خلف الأحمر: الشاعر العالم (١٤١٨هـ ـ ١٩٩٨م).

تحت الإصدار:

- التراث الشفوي للشعر العربي القديم (ترجمة).
- الأسس الفنية لدراسة الشعر الجاهلي.
- قضايا فكرية في الشعر الجاهلي.
- مسائل خلافية في الشعر الجاهلي.
- التاريخ السياسي الشفهي للجزيرة العربية.

- الأسس الموضوعية لدراسة الشعر الجاهلي.
- كتابات غربية في تاريخ الشعر الجاهلي.
- توثيق الشعر الجاهلي.
- العلاقات الأدبية بين العرب واليهود.
- الذئب في العلم والتاريخ.
- الذئب في الخرافات والأساطير.
- الذئب في الشعر العربي القديم.
- رسالة في الذئب.
- الذئب العربي.
- رسالة دكتوراة غير منشورة من جامعة أدنبرة ـ سكوتلندة ـ بريطانيا (١٤٠٤هـ ـ ١٩٨٤م) بعنوان: شعر تغلب The Poetry of Taghlib.

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة

تحليل القصائد

بين يديك

ليس كل قول شعراً، وليس كل مشتهر بالشعر شاعراً؛ كل دارس لنُظُم النقد يَعُد نفسه ناقداً، وكل متسلط، تقف وراءه الظروف سياسية أو اجتماعية، يصبح حكماً. والمقلّدون للغرب، والمتجمّدون على الماضي كلاهما بلاء.

الشعر: انصهار في اللاوعي، واختزال للزمان، مثل: فائية الفرزدق - سينية البحتري - شعر المتنبي في كافور.

أحسب أن الشعر العربي شفويّ المجال، وأنه حينما يُستخدم القلم والدواة، تسقط الفروق بينه وبين النثر؛ ولهذا كان على الكثرة التي لا تُحصى أن تتجه إلى مجالات النثر المعاصرة، أو إلى ما ينفعها نفسياً، وفكرياً، وحيوياً.

وما بين يديك - أيها القارئ المتأمل - كشف ذلك الزّيف والاختلال في المنهج والتطبيق.

تحليل القصائد

بين يديك

ليس كل قول شعراً، وليس كل مشتهر بالشعر شاعراً؛ كل دارس لنُظُم النقد يَعُد نفسه ناقداً، وكل متسلط، تقف وراءه الظروف سياسية أو اجتماعية، يصبح حكماً. والمقلّدون للغرب، والمتجمّدون على الماضي كلاهما بلاء.

الشعر: انصهار في اللاوعي، واختزال للزمان، مثل: فائية الفرزدق - سينية البحتري - شعر المتنبي في كافور.

أحسب أن الشعر العربي شفويّ المجال، وأنه حينما يُستخدم القلم والدواة، تسقط الفروق بينه وبين النثر؛ ولهذا كان على الكثرة التي لا تُحصى أن تتجه إلى مجالات النثر المعاصرة، أو إلى ما ينفعها نفسياً، وفكرياً، وحيوياً.

وما بين يديك - أيها القارئ المتأمل - كشف ذلك الزّيف والاختلال في المنهج والتطبيق.